II
559678

TUDOR VIANU

OPERE

vol 5



Coperta: *Cristea Müller*

TUDOR VIANU

OPERE

5

STUDII DE STILISTICĂ

★ ★

Antologie, note și postfață
de
SORIN ALEXANDRESCU

Text stabilit
de
CORNELIA BOTEZ





EDITURA MINERVA
București — 1975

II 159678

Ediție îngrijită de
SORIN ALEXANDRESCU
și GELU IONESCU

Textul volumului *Arta prozatorilor români* a fost reprodus după ediția apărută la Editura Eminescu, în 1973, sub îngrijirea lui Geo Șerban.

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA I

Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare românești considerată în valorile ei stilistice și în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu și sfîrșește cu acei dintre scriitorii contemporani care, ajungînd la expresia definitivă a talentului lor, înfățișează ultimele cuceriri ale artei românești de a povesti, analiza și evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează, se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, avînd o configurație oarecum închegată.

Deși lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicile lor proprii, dar și în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupîndu-i după afinități și filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înlăuntrul unei literaturi naționale și

de la o literatură la alta. Atitudinile circulă și ele și pulsează în viața mai largă a culturii contemporane. Procedeele de compoziție au și ele un trecut sau marchează etape noi. Cît despre valorile stilistice, adică acele prin care limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale, ele sînt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încape îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandîndu-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, cînd nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticește atîta timp cît artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci cînd istovesc studiul vieții scriitorilor și al izvoarelor și după ce caracterizează operele prin motive și atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeelor de artă. Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunînd în primul plan al atenției studiul procedeelor de artă și al valorilor de stil, reținînd din motive și atitudini numai atît cît este necesar pentru luminarea celor dintîi.

Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea devenită tradițională, sînt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care dorește să-l restabilească decît faptele asociate cu o valoare și care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicînd acest principiu, istoria literară este totuși ținută să ridice un inventar mai complet decît acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu și în a atitudinilor, este oricum mai activă decît aceea a procedeelor de compoziție și a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă nouă, dacă un motiv

relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conștient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui „subiect" nou, nu din a unei formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprigă decît aceea la care ne-am văzut constrînși în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, așadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei românești de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.

Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic își capătă îndreptările lui odată cu rezultatele pe care se dovedește apt a le cîștiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de față trebuie să-și precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. În această privință, nu vom avea obișnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțime de spirit și precizie clasele generale de expresie, așa-numitele „figuri de stil", pe care astăzi încă nu le putem denumi decît cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea să depășească simpla impresie individuală și, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoștință, cercetarea modernă nu poate disprețui marile servicii pe care stilistica tradițională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare și clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului și imaginației. Oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Intru cît oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, cînd vom fi deosebit în el imagini,

comparaţii şi metafore, hiperbole şi alegorii? Toţi scriitorii întrebuinţează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sînt, în opera anumitor scriitori, cu vădită preferinţă întrebuinţate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toţi scriitorii folosesc imagini; nu toţi au însă un stil imagistic. În toţi sau în cei mai mulţi întîmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvenţa unui anumit tip general de expresie, insistenţa în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualităţii creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variaţii individuale: imaginile, comparaţiile sau metaforele pot fi împrumutate unuia sau altuia dintre domeniile sensibilităţii, universului apropiat sau unor regiuni îndepărtate şi eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este totuna dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginaţia scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziţie. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variaţiilor lor alcătuieşte un incontestabil mijloc al cunoaşterii literare. În fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configuraţie organică şi semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuţie importantă dacă, în paginile lui Hogaş, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole şi dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general şi imaginea alegorică şi, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaş, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincţiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferenţiate şi grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfăţişăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care nelinişteşte uneori conştiinţa criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-a convins că ele rămîn adeseori caduce, nu atît din pricina vreunui viciu fundamental al disciplinei, cît din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esenţial al lucrării critice este cunoştinţa. Criticul este şi el un om de ştiinţă, chiar dacă ştiinţa lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creaţiei şi, prin urmare, ale vieţii, este mai dificilă, mai puţin sigură şi menită să rămînă mai puţin completă decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Ştim bine că, în faţa acestei concepţii, se ridică înţelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoţia, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimţi el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament şi, în esenţă, un exerciţiu parazitar. Nu vom tăgădui că o asemenea reprezentare a produs, către sfîrşitul veacului trecut, cîteva opere ingenioase şi spirituale, dar subalterne şi dispensabile. Dacă apoi considerăm mai de aproape lucrările genului, vedem apărînd, alături de intenţia mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conştiinţă confuză, şovăitoare, timidă. Este ca şi cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creaţiei, criticul ar întrebuinţa jumătăţi de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din faţa sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conţine în sine toate indicaţiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate şi mai departe? Prezenţa iraţionalului în lume (şi opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze iniţiativele raţiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieţii, ceea ce nu-l împiedică să-şi continue investigaţia şi să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor pînă în punctul cel mai tainic al diferenţierii lor? Dar, mai întîi, nu toţi scriitorii înfăţişează o formulă atît de personală; mulţi dintre ei sînt, în primul rînd, oameni ai timpului lor, dependenţi de procedeele curente ale artei şi, în

ce-i privește, mijloacele reducțiunii raționale sînt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decît ieri, mîine mai complet decît astăzi. Cît timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea critică este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noștri a avut un caracter retoric și, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici și a celor dintîi realiști, prin operele cărora se introduce observația naturii și a omului. Dar și în producția acestora, formele retorismului își mai mențin ceva din trecerea lor, încît depășirea definitivă a vechii tehnici literare se produce abia cu scriitorii „Junimii", care ajung dealtfel la o conștiință limpede și programatică a luptei antiretorice. Prin diferiții membri ai grupului junimist, literatura stabilește contactul cu limba vorbită, lirismul și reflecțiunea se introduc în proză, și scrupulul conștiinței artistice înlocuiește ceea ce era diletantic în manifestațiile mai vechi. De aci înainte, două curente își împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric și artistic; pe de alta, curentul intelectualist și estet. Cel dintîi, mult îndatorat inițiativelor „Junimii", aduce procedee noi de compoziție, dezvoltă cunoașterea omului, mai ales a omului elementar, și organizează o artă a peisajului. Grupul esteților intelectualizează și artificializează imaginea lumii, dă o largă folosință neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăznețe inițiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice și a asociațiilor dintre cuvinte și ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În același timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar narațiunea și analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice și de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiștii și umoriștii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup și a stărilor de mulțime și creează tehnici noi pentru evocarea vieții sufletești mai adînci sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă și semnul unor începuturi neașteptate. Diferențierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

În Anexele lucrării am adăugat cîteva contribuții de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români. *

* În ediția de față, aceste articole au fost incluse în volumul al IV-lea (n. ed.).

I SCRIITORII RETORICI

1 I. HELIADE-RĂDULESCU

Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XIX-lea întocmesc un grup destul de omogen atît prin tendințele lor sociale și morale, cît și prin particularitățile lor stilistice. Un I. Heliade-Rădulescu, un Nicolae Bălcescu, un Alecu Russo, oricît de deosebite ar fi temperamentele lor individuale, coincid prin acea tendință activă, practică și militantă a scrisului lor, menită să cucerească, pentru poporul român și pentru statul în formație, bazele unei vieți noi de libertăți naționale și de sporită conștiință de sine. Un astfel de program, mărturisit cu hotărîre sau numai implicat în atitudinile lor scriitoricești, conferă grupului de prozatori din jurul evenimentului de la 1848 un netăgăduit caracter retoric. Prima fază a dezvoltării stilistice care începe în acel moment este o fază retorică. Autorii acestei epoci mai mult vorbesc decît scriu. Chiar cînd manevrează condeiul, ei rămîn oameni publici, individualități avîntate în largul vieții practice și politice, pentru care doresc să cucerească noi valori sau pe care doresc s-o îndrumeze către țeluri necunoscute sau părăsite de multă vreme. Cuvîntul grăit are, în aceste condiții, o valoare superioară expresiei scrise.

Cît de mult rămîne vorbitor în scrierile sale un Ion Heliade-Rădulescu și, deocamdată, simplu vorbitor familiar, ne-o dovedesc mai întîi toate acele locuțiuni ale graiului viu, pe care autorul *Echilibrului între antiteze* nu se sfiește a le introduce în cursul expunerilor sale. „Voi să zic,

adică — scrie, de pildă, Heliade-Rădulescu — că dacă se publică nota excelenței dumitale, ca toate vorbele, tiparul, bine vezi dumneata, se face ca un centru, ba ce zic, ca un soare, de unde ies nenumărate raze." Sau în altă parte: „Apoi pe unde măsori, p-acolo firește te și duci: sau în materie, cu corpul în carne și oase, sau cu mintea, pentru că se trag linii și cu mintea, și mai vîrtos prin scrisori și depeși, ce în drumul lor tot prin linii șerpuiesc; și cari de la un timp încoa șerpuiesc, uite, ca fulgerul prin telegraful electric..." (*Echilibrul între antiteze*, Minerva, I, p. 20). Expresii ca „bine vezi dumneata", „ba ce zic", „uite" sînt ale vorbirii, mai mult decît ale scrisului. Ele presupun pe convorbitor și apar firesc în atmosfera unei conversații particulare. Ba chiar eliziunea în forma „p-acolo", pe care abia dacă și-o permite un scriitor stăpînit de solemnitatea oficiului său public, este cu totul naturală în vorbirea nestînjenită, adresată unui cerc intim de ascultători.

S-a vorbit uneori de trivialitatea lui Heliade-Rădulescu, ca una din însușirile mai izbitoare ale scrisului său. Trivială este mai cu seamă satira lui Heliade, sarcasmul care nu se dă înapoi în fața imaginii indecente, a apostrofei sau a jocului de cuvinte hazardat. Va trebui să treacă o generație pînă cînd sarcasmul trivial al lui Heliade să facă loc ironiei literare a lui Titu Maiorescu. Deocamdată ceea ce explică, dacă nu ceea ce autorizează licențele lui Heliade, este atitudinea sa de vorbitor, adică de om presupus a se exprima pentru urechile unui cerc mai restrîns de intimi. În cursul unei expuneri consacrate unei teme atît de abstracte ca aceea a necesității sintezei contrariilor, intervin nu numai digresiuni anecdotice, dar și imaginea lui Nea-Ntr-o Parte, figură alegorică simbolizînd unele din dezechilibrele vremii. „Într-o parte numai nu e niciodată bine... Cît văd pe cineva într-o parte, să ierte, că cu toată afecția și cu tot respectul, nu pot să-i zic decît «Nea-Ntr-o Parte»" (p. 19). Nea-Ntr-o Parte este rudă bună cu domnul Sarsailă autorul, cealaltă alegorie a resentimentelor lui Heliade, zugrăvită în chipul următor: „Dumnealui și-a făcut în cap un *ideal*, dupe cum zice dumnealui, iar noi proștii îi zicem *idoloaică*. Aceea e drăguța dumnealui, dupe cum zice, un fel de Dulcinee, un fel de Leliță, care nici nu se gîndește la dumnealui, nici nu știe de se află vreun Sarsailă sau Sgîndărilă pe lume. Acum mai toate scrierile d-lui Sarsailă se îndreptează către Lelița ideală, sau de nu sînt unele d-a-dreptul către dumneaei, cu un sul subțire însă tot dă să priceapă că e înamorat foc, și tot la dumneaei gîndește cînd scrie" (*Opere*, I, ed. D. Popovici, p. 250).

Guez de Balzac, unul din creatorii prozei franceze moderne și legislatorul ei incontestabil în veacul al XVII-lea, a arătat odată care este rolul politeței în literatură: „Un om care ar apărea în scufie de noapte și în halat, într-o zi de ceremonie, n-ar face o incivilitate mai mare decît acela care ar expune la lumina zilei lucruri care nu sînt bune decît în particular și pe care cineva nu le poate spune decît intimilor sau servitorilor săi". Stilul lui Heliade-Rădulescu este prea adeseori acela al vorbitorului în scufie și halat. De aceea sarcasmul său rămîne trivial, și discuția ideilor nu se constituie în proză științifică sau filozofică.

Adeseori însă, în locul vorbitorului familiar și nesupravegheat, apare vorbitorul public, oratorul deprins cu cele mai multe din procedeele retorice clasice. El cunoaște, de pildă, procedeul amplificării: „Noi, cumpărătorii de niște asemenea cărți și foi publice, noi încurajăm continuarea și înmulțirea lor; noi sîntem gazdele de hoți ale acestor furi și tîlhari morali, ce ne batjocoresc părinții și fiii, ce calcă casele spre a fura onorile familiilor, ce vin spre a ne ucide sufletele, ce ca niște sacrilegi intră pînă în altar, în sfintele sfintelor, ce se cearcă a surpa tronul și drepturile patriei cu lovituri de secure; noi sîntem gazde acestor ucigători de suflete, de naționalitate, de cele mai scumpe ale națiunii; noi le încurajăm cutezanța" etc. De aci debitul verbal trece către întrebarea retorică: „Nu vedeți cine sînt cei ce scriu niște asemenea cărți și foi? nu le cunoașteți viața și trecutul? nu vedeți că orice au făcut în viața lor n-au făcut-o decît pentru un interes sordid, și totdeauna pentru bani? Nu vedeți că le scapără ochii după argint, aur și diamante?" (*Echilibrul*, I, p. 317.) Nici antiteza retorică nu-i este străină lui Heliade: „Despotul te pedepsește pentru cîte ai făcut în contra lui; poporul în anarhie te pedepsește pentru cîte ai făcut spre binele lui" (I, p. 6). Enumerările retorice ale lui Heliade sînt adeseori iluzorii, cînd o mare aglomerare de termeni nu aduce de fapt nici un progres al ideii: „Legea proclamată pe muntele Sinai deveni prima Condică a

României... ; aceasta singură putea fi legea lui, după natura lui, după originea lui, după datinile patriarhale, după credințele lui, după aspirațiunile lui" (I, p. 9).

Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare și revoltă. „La violență de injurie vom opune violență de cuvînt", scrie Heliade chiar la începutul *Echilibrului*. Iar în altă parte, vorbind despre „biciul sarcasmului indignațiunii noastre" (*Echilibrul*, II, p. 322), Heliade își caracterizează propria lui manieră. Autorii vremii își atrag o dată fulgerele acestei indignări. „Ia să vadă însă că le aruncați din mîinile voastre cărțile ce ies din sordidele lor butice, din inimele lor și mai spurcate, și din descreieratele lor capete ; ia să vă audă că nu mai vreți astfel de marfă... și veți vedea cum se schimbă" etc. (*Echilibrul*, I, p. 317). Altă dată, ciocoii, personaje politice dubioase, provoacă un adevărat torent de comparații injositoare : „Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de comițe (și de suitarii) ; de au limbă, e ca să mință, să calomnie ; de au inimă, e un fel de tăgîrță, unde să-și ție tezaurul feloniei și perfidiei, ce le face toată forța" etc. (*Echilibrul*, I, p. 79). În cursul acestor revărsări ale indignării și mîniei, se încheagă și cîte un portret fizic, în care scriitorul, în genere retoric și abstract, dovedește că ochiul său vede, deși trăsăturile pe care le surprinde sînt oarecum schematice și caricaturale : „Stigmatizați, dacă nu din naștere, din educație, în școala particulară ce își fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port, după umblet, după gesturi ; de poartă vestminte largi și ișlic, ei sînt mai gulerați decît toți, lor ișlicul le tremură și li se învîrtește în cap ; nimeni nu se rățoiește ca dînșii în danț ; nimeni ca dînșii nu bosînflă buzele și nările, cînd fumă ; nimeni ca dînșii nu se încoardă și se înțeapă, cînd umblă ; de scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alții tabac, de apucă lingurița cu dulceață, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea, au niște gesturi, niște talîmuri sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor. De salută, de îți surîd, te înfioară ; de se înfățișează la cei mai mari sau la curte, le crapă haina ori binișul în spate. La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce își fac, căci parcă ar zbîrnîi la o tambură pe piept ; la mir să nu le treacă nimeni înainte ; și paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc. De vin în casa egalului sau mai vîrtos a neavutului, par că ar avea două piepturi unul peste altul ; nu-i vezi încă chipul și pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe ușă, căci nasul îi caută în sus..." (*Echilibrul*, I, p. 79—80). În acumularea atîtor trăsături sînt unele de o savoare particulară. Pentru a zugrăvi impostura generozității sau excesul încrederii în sine, evocarea insului care își depune „cu pumnul" paraua în discul bisericii sau a aceluia care, intrînd pe ușă, dă impresia a avea „două piepturi unul peste altul", sînt viziunile unui scriitor deosebit de înzestrat. Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se găsesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-și privește modelul, uitîndu-se pe sine. Imaginile sale sînt susținute și colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins.

Aceluiași sentiment însă i se datoresc și accentele sale himnice, expresia venerației sau a fervoarei cutremurate, în care propria mînie temperamentală își află oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru holeră*, scris în 1831, anunță *Cîntarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsată a acelui ton aspru și sublim a cărei origină urcă pînă la versetele *Vechiului Testament :* „Prunci sîntem, și zîmbirea ta ne adună la picioarele tale și întărește ființa noastră cea slabă ; iar în posomorîrea ta, groaza și spaima năpădește asupra pămîntului, și moartea înfige asupra lumei ghearăle și sfîșie făpturile tale, Dumnezeule !" (*Opere*, I, p. 243). Scriitorul care știe să vestejească și să blesteme sau să rîdă cu un sarcasm neîmblînzit se pricepe să și adore, deși dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mînia răzbunătoare este oricum mai puternică decît dragostea și iertarea.

2 N. BĂLCESCU

S-a spus deseori ce scriitor de seamă este Nicolae Bălcescu; caracteristicile lui stilistice au fost însă mai puțin remarcate. Cînd îi străbatem scrierile, după ce le-am parcurs pe ale lui Heliade-Rădulescu, este cu neputință totuși să nu fim izbiți de măsura și distincția tonului său. Prolixitatea vulgară a lui Heliade este uitată într-o singură clipă. În locul omului vecinic mînios pe care îl întîmpinasem în paginile *Echilibrului*, aflăm seninătatea gravă a unui suflet cucernic și pur. În loc să explodeze în afară, toate afectele lui coboară în adîncime și alcătuiesc ceea ce se poate numi o „atmosferă morală".

Istoricul Bălcescu știe să dea seama de faptele trecutului cu o exactitate a trăsăturii rămasă necunoscută lui Heliade, preocupat totdeauna să găsească sub evenimentele istorice semnificația lor generală. Filozof al istoriei este și Bălcescu în unele din momentele sale, dar față de galimatiasul teoretic al *Echilibrului*, cu cît mai limpede, mai însumate și mai sigure sînt reflecțiile lui Bălcescu: „Sunt optsprezece secoli și jumătate de cînd Christos întreprinse a răsturna lumea veche, civilizația păgînă ce reprezenta principiul dinafară, obiectiv, al naturei și al silei, substituind în locu-i o altă lume, o altă civilizație, întemeiată pe principiul dinlăuntru, subiectiv, pe dezvoltarea absolută a cugetării și a lucrării omenești în timp și în spațiu, și prin identitatea între esența naturei spirituale a omului și esența naturei divine, el descoperi fiecărui individ legea libertății, a dem-

nității, a moralității și a perfectibilității absolute" (*Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul, 1937*, Ed. „Cartea românească", p. 15).

Scriitor retoric este apoi și Nicolae Bălcescu, dar retorica lui este nobilă; ea este intervenția unui vorbitor plin de demnitate și înălțime, adresîndu-se cu reculegere națiunii întregi. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul* este străbătut de emoția gravă a unei acțiuni rituale și a unei rugăciuni: „Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun dinaintea ochilor fiilor ei cîteva pagine din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriașe pentru libertatea și unitatea națională, cu care românii, sub povața celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea. Povestirea mea va coprinde numai opt ani, 1593—1601, dar anii din istoria românilor cei mai avuți în fapte vitejești, în exemple minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere aminte glorioasă! Timpuri de credință și de jertfire! Cînd părinții noștri, credincioși, sublimi, îngenuncheau pe cîmpul bătăliilor, cerînd de la Dumnezeul armatelor laurii biruinței sau cununa martirilor..." (*op. cit.*, p. 33). Uneori expunerea faptelor se întrerupe prin intervenția retorică a povestitorului. Dar chiar cînd dezamăgirea rupe lanțul faptelor, pentru a face loc oratorului, cuvîntul său nu se înstrunează pentru vestejire și pentru blestem, ci pentru mărturisirea sentimentului său îndurerat și singuratic: „Vai! scriam aceste rînduri în 1846 [1]. Cine mi-ar fi zis atunci că abia un an va trece și inima îmi va fi mai crud de durere ispitită. Era în vremea unei frumoase deșteptări naționale, atunci cînd un popor întreg jurase că va muri pentru Patrie și Libertate. Turcul, vecinicul dușman, se pornise tot de la Giurgiu spre a ne răpi aceste bunuri scumpe. Mă aflam într-o adunare populară, cînd sosi vestea că păgînul a tăbărît la Călugăreni, călcînd cu picior de batjocură sfînta țărînă a părinților noștri, glorioși martiri ai libertății naționale. O, amar mare! atît fu uitată religia suveranilor [2], atît fu încrederea tuturor în vorbele necredincioșilor sau atîta fu mișelia lor încît această veste îi lăsă reci și în nepăsare. În zadar

[1] În ediția Andrei Rusu: „în anul 1847" (n. G.Ș.).
[2] În ediția Andrei Rusu: „suvenirilor" (n. G. Ș.).

glasu-mi unit cu al unui mic număr strigă «război și răzbunare!» Nici un ecou puternic nu-i răspunse în mulțime. Îmi ascunsei atunci ochii cu mînele mele ca să nu mai vază această umilitoare priveliște și din inima-mi zdrobită scăpară aceste cuvinte: «Zeul părinților noștri ne-a părăsit! Părinții noștri ne-au blestemat!»" (*op. cit.*, p. 95). Poate că astfel de intervenții retorice nu mai corespund gustului actual al cititorilor de scrieri istorice. Oricare din aceștia vor recunoaște însă nu numai forța și sinceritatea sentimentului care le inspiră, dar și incontestabila lui calitate umană.

Întrebarea retorică, adică aceea care impune afirmația sau negația pe care vorbitorul dorește s-o obțină de la ascultătorii săi, este bine cunoscută de Bălcescu. Acesta îi dă însă uneori o întrebuințare specială. Astfel, cînd ajunge a înfățișa împrejurările în care Mihai se pregătește a întreprinde expediția lui în Ardeal, povestitorul nu uită să amintească și împotrivirile pe care îndrăznețul plan le trezea în sufletele intimilor săi. Printre aceștia, soția însăși a eroului, blînda doamnă Stanca, încearcă să-l abată pe Mihai de la hotărîrile care îi puteau deveni, în atîtea chipuri, fatale. Ce-ar mai fi putut însă face Mihai acum? În acest punct al narațiunii, Bălcescu introduce o pagină întreagă de întrebări retorice, adresate de erou propriei sale conștiințe și care, prin afirmațiile sau negațiile pe care le implică, ne fac să înțelegem gîndurile care îl frămîntau pe Mihai în ajunul îndrăznețel sale fapte: „Înfocatele și elocventele cuvinte, precum și lacrămile ei (ale doamnei Stanca) fură zadarnice; ele nu putură clăti hotărîrea soțului său. Și oare s-ar fi căzut ca el tocmai acum, în minutul d-a o îndeplini, să se lase de o idee care de multă vreme frămînta inima sa? În ce oare se arăta el nemulțămitor? Dacă Sigismund Bathori l-a ajutat întruceva prin creditul său spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit această mică facere de bine prin cîte foloase biruințele sale aduseseră Ardealului și sporise gloria lui Sigismund? Trebuia oare să uite la cîte umilințe supusese Sigismund pe Mihai și patria lui? Trebuia să uite că pata rușinosului tractat de la 1595 nu era încă ștearsă? Dacă Sigismund a venit să-l ajute împotriva lui Sinan, nu era oare spre a se ajuta pe sineși și Ardealul, care era deopotrivă amenințat?" etc., etc. (*op. cit.*, p. 258—

259). Astfel, întrebările pe care și le adresează eroul însuși și răspunsul pe care el și-l dă, împreună cu cititorul care, urmărindu-l, îl aprobă, nu fac decît să sublinieze chipul în care, cumpănind anumite motive, hotărîrea lui s-a format. Întrebările retorice dobîndesc, pe această cale, scopul de a evidenția procesul deliberativ al voinței și constituiesc unul din mijloacele cele mai elocvente ale analizei psihologice.

Nu vom spune că fantezia lui Bălcescu este inferioară fanteziei lui Heliade. Comparația nu se poate face deloc, întrucît în nici un moment Bălcescu nu aspiră către redarea lucrurilor și ființelor văzute, în trăsăturile lor particulare și pitorești. Portretele lui Bălcescu sînt construite mai ales din trăsături interioare, din însușirile de caracter și din deprinderile modelelor lui. Mărginit în acest domeniu, cîteva aruncături de penel îi sînt însă suficiente. Iată, de pildă, portretul rapid al sultanului cu care urma să se măsoare creștinătatea: „Murat al III-lea [1], care domnea la 1575, erau un spirit slab și superstițios, un om dulce la trai dar iute la mînie și adesea atunci și la cruzime, dedat cu totul la misticism, la poezie și la voluptate, amator de danț și de muzică, de vorbe cu spirit, ba încă și de mucalitlîcuri, iubind mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentație; el trăia înconjurat de tîlmăcitori de vise, de astrologi, de șeici, de poeți, de muieri, de pitici și de nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor din sarai" (*op. cit.*, p. 39). Iată și imaginea lui Rudolf II, împăratul astrolog: „Pe scaunul cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă, acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsa d-o parte trebile statului spre a se ocupa de științele naturale și de antichități, pentru care își sleise finanțele, iar mai cu seamă de visări astrologice, care umplură mintea sa, din natură posomorîtă și sfiicioasă, de o mulțime de superstiții de rîs și funeste. [2] Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de ochiene, de vase și de instrumente de chimie, el sta închis în laboratorul său, în vreme ce zavis-

---

[1] În ediția Andrei Rusu: „Murad II" (n. G. Ș.).

[2] În ediția Andrei Rusu se intercalează, aici, următoarea frază: „Preocupat de aceste lucrări nedemne de poziția lui și nencetat spăimîntat de proorocii absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi" (n. G. Ș.).

tia și revolta în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărăției lui" (*op. cit.*, p. 40—41). În ambele portrete, oamenii sînt evocați prin mediul lor de ființe sau lucruri, expresive pentru acela care, adunîndu-le în juru-i, se mărturisesc prin ele. Procedeul corespunde ideii realist-naturaliste a mediului, care, începînd cu Balzac și, de-atunci încoace, din ce în ce mai puternic, avea să cucerească întreaga literatură europeană. Cînd componenta mediului lipsește, rămîn să vorbească numai trăsăturile morale: Filip al II-lea, regele Spaniei, este „posomorît și crud"; Sigismund este om crud, „fără măsură, necumpătat, nestatornic și neastîmpărat la minte" etc., etc. Numai despre Mihai ni se spune că era lăudat prin „frumusețea trupului său", dar epitetul este atît de general, încît nu poate fi considerat drept o notă sensibilă în portretul omului.

Cititorul lui Bălcescu are adeseori ocazia să noteze justețea adjectivului său. Iată, de pildă, scena în care românul îmbătrînit în serviciul turcului Ali-Gian dorește să-l previe față de amenințarea cu moartea pe care Mihai trebuia în foarte scurt timp s-o realizeze împotriva turcimii din Muntenia: „«Spre recunoștință de pînea și sarea ta ce am mîncat, îi spusese românul lui Ali-Gian, voi sta aici pînă la 3 sau 4 ceasuri după amiazi: nu te opri nici la Giurgiu; silește-te să treci la Rusciuk, cît vei putea mai curînd». — «Dar pentru ce?» îi răspunse turcul. El însă fără a-i spune mai multe se depărtă, întorcîndu-și capul și, văzînd pe Ali că sta în cumpănă de ceea ce trebuia să facă, îi strigă: «Ia seama la ce ți-am spus!»" Frumoasa scenă, plină de mișcare dramatică în întregul ei, se încheie cu acest succint comentar al lui Bălcescu: „Aceasta fu singura indiscreție, cinstită și măsurată, ce se făcu despre tragica scenă care se pregătea" (*op. cit.*, p. 51). Mai multe comentarii ar fi fost de prisos. Pentru a caracteriza discreția populației față de planul de represiune care interesa pe toți românii, dar și omenia aceluia care datora ceva vechiului său stăpîn turc, un cuplu de adjective este suficient: indiscreția românului fusese „cinstită și măsurată". Bălcescu nu este avar cu adjectivele sale. Aproape toate personajele care apar în scenă și aproape toate evenimentele sînt însoțite de caracterizarea istoricului, care este un drept și cumpătat judecător al oamenilor și al faptelor. Caracterizările acestea se

fac prin perechi de adjective, asociate cu naturalețe sau puse într-un anumit contrast. Astfel, Popa Farcaș, vestitul general al lui Mihai, care cucerește cetatea Vidinului, dar cade apoi în chipul cunoscut, este „mai mult voinic decît norocos" (p. 146). Sinan-Pașa este „aspru și lacom" (p. 184). Cînd sultanul Mahomet, om dedat plăcerilor, înțelege chiar în timpul dezmierdărilor pe care le gustă în brațele unei frumoase roabe, că aceasta din urmă este o unealtă politică în mîinile mamei sale, el o ucide pe loc: ceea ce dovedește, adaugă Bălcescu, „o inimă mai mult feroasă decît energică" (p. 185). Ideea unității naționale, susține istoricul Bălcescu, apăruse de mai multe veacuri, fără ca ea să atingă decît puține capete reprezentative. Acum ea se impunea însă poporului întreg. „Spre a o realiza ce trebuia oare?" Răspunsul cade precis și tăios: „O sabie românească puternică" (p. 195).

Mare meșter este Bălcescu în întrebuințarea verbului. Mai ales din succesiunea timpurilor, obține el efecte stilistice dintre cele mai interesante. Iată momentul în care ni se povestește sfîrșitul crudei domnii moldovene a lui Aron-vodă. Narațiunea este menținută toată vremea la trecut, cînd intervenția unei reflexiuni de ordin general o aduce la prezent: „Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte[1] dintr-însa chiar" (*op. cit.*, p. 81). Rațiunea acestei varieri a timpurilor stă desigur în faptul că, pe cînd evenimentele istorice, fiind prin însăși natura lor perimabile, pot fi puse la trecut, adevărul general, valabil totdeauna și, prin urmare, și astăzi, se cuvine a fi enunțat la prezent. Nu s-ar putea vorbi oare de un „prezent etern" al reflecțiunii în scrierile istoricilor gînditori? Citatul din Bălcescu ar intra în această categorie.[2]

Altă dată intervenția prezentului are rolul de a ne pune față în față cu tabloul, de a înlocui narațiunea cu prezentarea directă, așa cum se întîmplă în pasajul în care este

---

[1] În ediția Andrei Rusu: „fapte rele" (n. G. Ș.).

[2] Vd. în *Anexe* studiul asupra *Prezentului etern în narațiunea istorică*. [În ediția de față, ed. volumul al IV-lea, p. 421 (n. ed.).]

povestită scena execuției neizbutite a lui Mihai, unde, după o serie de perfecte simple, apare prezentul revelator: „Sosind în locul unde trebuia să primească moartea, gîdea cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit, dar cînd aținti privirea asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și înfiorătoare, un tremur groaznic îl apucă; ridică satîrul, voiește a izbi; dar mîna-i cade, puterile-i slăbesc, groaza îl stăpînește și, trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om" (*op. cit.*, p. 36).

În sfîrșit, în renumitul pasaj în care povestește bătălia de la Călugăreni, Bălcescu manifestă aceeași iscusință în varierea timpului verbelor. Această bătălie este făcută din mai multe fapte, dintre care unele sînt datorite lui Mihai altele ajutoarelor sau vrăjmașilor săi. Bălcescu introduce un fel de ierarhie stilistică între aceste acțiuni, punîndu-le pe acele ale vrăjmașilor și ale ajutoarelor la trecut, situîndu-le adică în planuri mai îndepărtate, în timp ce faptele lui Mihai sînt povestite la prezentul istoric, adică în planul unei prezentări directe, mai vii. Se obține astfel o avantajare a acțiunilor lui Mihai, o mai vie punere în lumină a lor, care corespunde întru totul intențiilor istoricului: „El își preumblă privirea pe cîmpul bătăliei, vede mișcările turcilor, și după dînsele își pregătește pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se așază cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, trămite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly așează cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăște atunci a se jetfi ca altădată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn chiamă în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor, smulge o secure ostășească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, doboară pe toți ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără a fi rănit. Această faptă eroică înfioară pe turci, iar pe creștini îi însuflețește și-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate" (*op. cit.*, p. 101—102). Din acest moment, Sinan trece în primul plan al scenei și Bălcescu începe a nara și faptele lui la prezentul istoric. Pînă aci însă alternarea trecutului cu prezentul este evidentă. Cînd este vorba de Sinan sau de ajutoarele lui Mihai, întîmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Albert Kiraly „așeză" cele două tunuri... Hasan-Pașa cu Mihnea-vodă „alergau" prin pădure... Cînd este vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezent: el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște" etc. Prin această variată folosire a timpurilor verbale, narațiunea capătă o perspectivă, o pluraliate de planuri în adîncime. Faptele simpatice și vrednice de laudă sînt situate în primul plan și inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sînt așezate în planuri mai îndepărtate și mai umbrite. Întreaga narațiune ia înfățișarea unui „basorelief". Exemplul lui Bălcescu ne autorizează a vorbi despre o tehnică a basoreliefului în povestirea istorică. [1]

[1] Cp. în *Anexe*, studiul respectiv. [În ediția de față, la p. 333 (n. ed.).]

3 ALECU RUSSO

Problema stilului nu-i era indiferentă lui Alecu Russo. În *Amintirile* sale, prozatorul care a încercat să se realizeze printre atîtea preocupări ale scurtei sale vieți, acordate altor sarcini decît acele ale literaturii, găsește prilejul să aducă omagiul său frumuseții stilului, „pe care străinii la scriitorii lor o prețuiesc ca pe giuvaierurile scumpe" (*Scrieri*, ed. P. V. Haneș, p. 178). Dar *Cîntarea României*, opera care întemeiază reputația de stilist a lui Russo, înfățișează numai o latură a temperamentului său, stăpîn pe mijloace mai variate și mai puțin cunoscute. *Cîntarea României* (1855) reprezintă o producție tipică a momentului retoric din jurul anului 1848. Întrebările retorice, antitezele, apostrofele și alegoriile erau cunoscute scriitorilor români din aceeași vreme. Sub pan: lui Heliade-Rădulescu am întîmpinat accente care anunț cu peste douăzeci de ani mai înainte versetele *Cîntărei P mâniei*, al cărui titlu nu va fi apărut fără nici o referință la *Cîntarea cîntărilor* a regelui David. Infiltrația biblică este ușor de identificat în scrierile romanticilor francezi, ale unui Lamennais sau Edgar Quinet, de unde ea se va fi propagat și în operele discipolilor români. Stilul biblic este o unealtă în mîinile omului reprezentativ al generației sale, apostol și profet al neamului său, pe care îl căinează sau pe care încearcă să-l trezească la viață cu mijloacele unui David sau ale unui Ieremia.

Desigur că din rezervele propriului său temperament, dar poate nu cu totul în afară de înrîurirea izvoarelor biblice,

apare în *Cîntarea României* expresia acelui sentiment al naturii, a cărui urmă nu o întîmpinăm nici în scrierile lui Heliade, nici în acele ale lui Bălcescu. Complexa personalitate a lui Heliade cuprinde, alături de oratorul public și de profet, pe un om de texte, pe un șoarece de bibliotecă trăind cea mai mare parte a vieții lui în traducerea, compulsarea și comentarea marilor autori vechi și moderni, în care o sensibilitate aspirînd către sublim, cum este a lui, găsește adevărata societate vrednică de sine. Istoria, nu natura, gigantica aventură a spiritului uman de-a lungul veacurilor este mediul firesc al lui Heliade, cărturar și umanist romantic cum secolul produsese atîția: în operele lui în proză nu pătrunde nici măcar o rază din viața largă a firii, oprită brusc la pragul casei sale de visător navigînd pe marile ape ale trecutului, de autor, de tipograf. Cît despre Bălcescu, istoricul cu închipuirea atît de avîntată cînd este vorba să-și reprezinte amănuntele unei învălmășeli războinice, mărturisește, cînd ajunge a evoca peisaje, fie o mare timiditate a fanteziei, o exactitate seacă a simțului de observație, fie deprinderea unei stilizări retorice al cărei exemplu va lucra de aici înainte multă vreme. Descrierea bogatei văi a Neajlovului, unde trupele lui Mihai s-au întîlnit cu ale lui Sinan, este mai mult a unui topograf decît a unui poet: „Drumul care merge de la Giurgiu spre București, scrie Bălcescu trece printr-o cîmpie șeasă și deschisă, afară numai dintr-un loc, două poștii departe de acestă capitală, unde el se află strîns și închis de niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrat de milă, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului o îneacă și pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și de mocirlă" (*Istoria* etc., p. 94). Altă dată natura este mai mult comentată decît privită, ca în acea renumită descriere a Ardealului, cu care începe cartea a IV-a a *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul*: „Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați, se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sînt adunate și așezate cu mîndrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea ni le aduce aminte. Un brîu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desfac

întinzîndu-se pînă în centrul ei ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri, toate înalte și frumoase, mărețe piedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos se înalță două piramide mari de munți, cu crestele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care ca doi uriași stau la ambele capete ale țării, cătînd unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se preumblă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună. Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer; alături te afunzi într-o mare de grîu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul." Frumosul pasaj, desfășurat în largi și mărețe cadențe, înnobilat prin epitetul ornant, prin alegorii și hiperbole, nu cuprinde nici un moment în care natura să ne apară ca o impresie naivă și directă. Imaginat în perspectivă panoramică, monumentalul relief al Ardealului este obiectul unei amplificări retorice, în care ne vorbește mai mult sentimentul scriitorului. Între natura și expresia ei, simțim tot timpul pe comentatorul care recunoaște în ea fie un motiv artistic, un palat, un cap d-operă de arhitectură, fie o sinteză de peisaje tipice, nordul și sudul laolaltă, așa cum ar putea apărea unui geograf sau unui geolog. Dar, ca tot ce a ieșit din pana lui Bălcescu, și această descriere, plină de elan și cu trăsături de stilizare monumentală, respiră în înălțătoarea atmosferă morală a scrierilor lui.

Altfel stau lucrurile cu Russo. Natura, simpla natură, resimțită de o inimă naivă și nu de un spirit învățat, trezește cîntecul său, desprins parcă de pe harfa lui David: „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău. Munții se înalță trufași în văzduh; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară?..." (*op. cit.*, p. 204). Peisajele lui Russo nu sînt, cu toate acestea, cel puțin în această parte a operei lui, evocări concrete și pitorești. Întocmai ca în cîntecele psalmistului, epitetul său este general dar fără forța obișnuită acestuia,

și ornant, nu particular și sensibil; dealurile sînt „verzi", munții „trufași", nopțile „încîntă auzul", abia dacă soarele strălucește „ca un fecior tînăr" (*op. cit.*, p. 206). *Cîntarea României* ne aduce astfel mai mult dovada sentimentului naturii, decît a viziunii ei. Iar acest sentiment ni se impune mai mult prin însuflețirea generală a discursului decît prin imaginile pe care le găsește spre a se comunica. Pentru a afla dovada unei adevărate fantezii evocative, trebuie să recurgem la alte scrieri ale lui Russo, de pildă la *Amintirile* (1855) sale, unde notația delicată și exactă, comparația neașteptată, senzația culeasă din regiunile mai ascunse ale sensibilității, ne amintesc într-un chip surprinzător pe atîți din „imagiștii" contemporani.

Iată, de pildă, un moment de cufundare în amintirile copilăriei. Ce-l mînă pe scriitor către acele tărîmuri? „Vîntul primăverei a bătut; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge; spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o ploiță răcoroasă" (*op. cit.*, p. 159). Pentru a obține imaginea cuibului fraged al copilăriei, comparația cu o „ploiță răcoroasă" asociază peisajului senzația capabilă să insinueze un fior și să introducă viața în descriere. Față de părerea tradițională, moștenită din antichitate, că numai văzul și auzul sînt simțurile cu adevărat artistice, acele care procură materia evocărilor poetice, un Sully Prudhomme printre cei dintîi, un Jean-Marie Guyau mai tîrziu, au arătat care este contribuția sensoriului inferior, a simțului tactil și termic, a mirosului și gustului, a senzațiilor organice. Russo ar fi putut sprijini prin exemplul său concluziile acestor psihologi. Iată amurgurile de altădată: „Dar serile satului meu, cînd luna se rădica asupra părului, și cumpăna fîntînei se părea un cocostîrc cu pliscul întins... Ce zări senine![1] Într-amurgul se apropia cîrdurile aducînd miroasele cîmpurilor cu ele, turmele de oi zbierînd cu ciobanii fluierînd; focurile se aprindea dinaintea caselor; fumul stuhurilor se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure" (*op. cit.*, p. 160). Tot astfel, în romanul lui Flaubert, cînd Emma Bovary cu iubitul ei se cufundă în farmecul răcoros al unei

[1] Corect: „stări senine" (ed. Geo Șerban, 1959, p. 114) (n. G. Ș.).

nopți de vară, amintirea trecutului cade peste ei și-i copleșește cu parfumul florilor din preajmă: „*La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollese qu'en apportait le parfum de seringas...*".

Delicata organizație nervoasă a lui Russo, în care nu este simț să nu vibreze, ne aduce în față imaginea unui om viu și sensibil, pe care gustul modern îl va prefera poate sublimului profet romantic. Imaginația scriitorului va profita de finețea simțurilor sale. Iată întîmplarea Măriuchii, fetița de șaisprezece ani, a cărei cămașă de omăt avea „altițioare subțiri ca o creastă de rîndunică". După ce pleacă la oaste băiatul pe care îl îndrăgise, ea așteaptă un an, doi, trei, pînă cînd „clăti din cap ca o frunzuliță vînturită, se culcă la piciorul părului, cu ochii la drum, și adormi pentru totdeauna!..." (*Scrieri*, p. 161—162). Nopțile petrecute la cîmp îndreptau privirile copilului de altădată către imaginea lunii incendiate, în care vedea „chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarțe și de lăicere, și sîngele bolborosind îi pica alăturea într-un ciubăr spart". Imagine misterioasă și înspăimîntătoare, căreia scriitorul îi adaugă o singură notă, capabilă însă a adînci sentimentul acestei nopți străbătută de mari neliniști: „Auzeam picătura sîngelui". Cît de fericite se scurgeau viețile oamenilor de altădată! „Viața părinților noștri a trecut lină ca un rîu ce cură prin livezi și grădini și se pierde fără vuiet în Siret" (*Cugetări*, 1855, în *Scrieri*, p. 50). Cît despre vesela societate fanariotă, cu ale ei banchete, desfătări și plimbări pe lună, desfășurate în cadrul mizeriei și umilinței populare, scriitorul găsește comparația care exprimă în puține cuvinte cinica rînduială a vremii: „S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătură veselă de oameni din toată lumea, cîntînd și mîncînd pe o corabie frumoasă, ce ar trece pe lîngă niște maluri ciumate" (*op. cit.*, p. 177). Cînd citim *Amintirile* lui Russo avem dreptul să regretăm că glasul lor a fost atît de mult acoperit, pentru urechile posterității, de harfele și citerele psalmistului, vuind în versetele *Cîntării României*.

Russo ni se dovedește totuși în această operă mai renumită a lui posesorul unui „simț muzical", pe care în același fel și cu aceleași caracteristice, proza românească nu-l manifestase mai înainte. Desigur, perioadele lui Bălcescu cu stufoasa lor arborescență de propoziții, nu sînt lipsite de o armonie maiestuoasă. Muzicalitatea lui Russo are însă un alt caracter. El nu urmărește ritmul exterior și numărul în perioade bine echilibrate și închegate. Desenul grafic și melodic al frazei lui Russo este de-a dreptul estompat. Sfîrșitul puternic accentuat al frazelor, acele „*chutes de phrases*" pe care Flaubert, în timp ce compunea romanul său *Madame Bovary*, se felicita a le fi găsit înainte chiar de a fi hotărît detaliile scrierii, nu-l preocupă pe Russo nicidecum. Mulțimea punctelor de suspensie introduse între coordonate sau subordonate, dovedește că propoziția, ca unitate gramaticală și logică, se îneacă pentru autorul nostru în fluxul nediferențiat al muzicalității interioare: „Și subt cortul pribegiei, bătrînii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe.. mai departe... unde soarele se vede așa de frumos... unde cîmpiile sînt strălucite și pîraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pămîntul e roditor și giuncile sînt albe... copii, acolo e țara! și la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele... pruncii tresăreau în leagăn... femeile cîntau patria depărtată și durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau. Și tu erai mîndră atunci, o, țară nemîngîiată!" (*op. cit.*, p. 216—217). Mulțimea conjuncției „și" în *Cîntarea României* lucrează ca un *legato* muzical, menit să elimine articulația logică și oarecum spațială a propozițiilor și să sublinieze continuitatea lor melodică. Nimeni mai mult ca Russo n-a folosit în proza noastră acest vechi „și" biblic, procedeu magic și incantatoriu. Pârvan, care-l va relua cu abundență, îl va face să alterneze cu adversativul „ci", al cărui rol este tocmai să sporească tensiunile interioare și dramatismul frazei.

Muzicalitatea interioară a stilului lui Russo are uneori o funcție imitativă. Astfel, cînd e vorba să evoce dinamica precipitată a unei lupte, propozițiile simple separate prin puncte de suspensie se urmează cu o iuțeală provenind din însăși scurtimea lor: „Se vede amestecul unei bătălii! Cei ce au năvălit sînt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțișe taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotrivă... se luptă cu furie... se plec săbiei... inimile slăbesc... fug... țara slobodă a pierit!... Stați... izbînda-i în mîna Domnului..." (*op. cit.*, p. 207). Alteori, scriitorul muzician folosește o adevărată alternativă de tempo, ca după un „adagio" grav, un vioi „allegro". Iată evocarea

unor timpuri de tristețe: „Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care se lăcomește la bunul altuia, și sărmanul care sfarmă funia ce-l strînge. Grea e strîmbătatea... și răsplata ei cumplită este!..." Dar tempo se schimbă deodată, și în locul acordurilor sumbre și lente ne întîmpină seninele accente ale bunei amintiri: „Și era viața dulce și pacinică... Sub aripele slobozeniei, legea înflorea... Toți fiii țării trăiau în bine, căci unirea și dragostea domneau cu ei... Bogatul ajuta pe sărman; sărmanul nu pizmuia pe bogat... fiecare om avea dreptul său și era moștean în țara sa..." Dar tempo se transformă încă o dată: „Vîntul de la miazănoapte bate cu furie... Cerul se întunecă... Pămîntul se cutremură... În patru unghiuri a lumii se văd înălțîndu-se stîlpi de flacără învăluită în nori de fum" (*op. cit.*, 211—213). Efectul urmărit este evident, dar și procedeul care îl obține.

Odată cu scriitorii analizați mai sus se încheie o perioadă bine conturată a prozei românești. Cîștigurile particulare ale acestei trinități de scriitori vor reapărea pe alocuri, fără ca atitudinea lor să se refacă vreodată în întregime. Într-o intenție din ce în ce mai subliniată, prozatorii români vor dori de aici înainte să prindă viața, să evoce omul și natura, să miște prin povestirea unor întîmplări sau prin vrăjirea unor aspecte ale lumii reale, mai puțin însă să convingă sau să îndrumeze. Desigur, nu orice aspect retoric este eliminat prin proza mai nouă, dar, în dozajul general al mijloacelor artistice, elementul retoric scade în mod evident. Ceea ce s-a cîștigat trainic pînă acum va putea să subziste, încadrîndu-se însă într-o nouă constelație artistică.

II ÎNCEPUTURILE REALISMULUI

1 C. NEGRUZZI

În timp ce curentul retoric se desfășura cu I. Heliade-Rădulescu, Bălcescu și Russo, cucerind pentru limba literară atîtea valori noi ale stilului, un alt grup de scriitori manifestă o structură artistică deosebită, destinată unei lungi descendențe. Pe cînd retorica scriitorilor analizați pînă acum se oprește în fața barajului junimist, începuturile realismului se dezvoltă nestînjenite și, folosind tot ceea ce junimismul va cuceri pentru ele, va determina o parte din producția literară de mai tîrziu.

În rîndul primilor realiști stă Costache Negruzzi, natură cumpătată și discretă, stăpîn pe acea disciplină interioară care îl împiedică să se destăinuiască prea abundent și care, în locul expresiei patetice a propriilor sentimente, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentarul său ironic. Trăind în afară mai mult decît în sine, Negruzzi observă natura și omul. Dar natura nu este pentru autorul *Păcatelor tinereților* (1857), un loc al reveriei solitare și al amintirii, un receptacol al revărsărilor sentimentale, cum era pentru unii din poeții lirici ai vremii. Înapoindu-se în trecut, dincolo de exemplul romanticilor, el regăsește procedeul clasic al epitetului general, vorbind despre „bogate fînețe și mănoase semănături", despre o „răcoroasă pajiște" și despre „agerul" pîrîu, despre „trîndava" apă a Moldovei etc. Ba chiar, în acel *Primblare*, din seria *Negru pe alb*, citată mai des pentru a ilustra darul descriptiv în opera lui Negruzzi, natura este văzută de fapt prin prisma artei,

cînd nu este redusă la micșorătoare dimensiuni umane, grație ironiei amabile a autorului. Iată-l în fața veselei văi a Cracăului. Contemplatorul recunoaște în priveliștea ce i se înfățișează un motiv artistic vrednic de penelul unui pictor: „Artistul ar zugrăvi *con amore* acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizon..." Am întîlnit și sub pana lui Bălcescu un astfel de tablou al naturii transfigurate de artă. Dar în timp ce, îmbrățișînd cu o singură privire reliefurile monumentale ale Ardealului, Bălcescu rămîne un suflet fervent, încremenit de măreția tabloului, amabilul ironist Negruzzi introduce la sfîrșitul pasajului citat o comparație care ne readuce în societatea oamenilor cu deprinderile lor trecătoare. Astfel, munții văzuți din valea Cracăului i se par scriitorului nostru „tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea" (*Păcatele tinereților*, ed. V. Ghiacioiu, p. 365—366). Altă dată, apa Moldovei ne este înfățișată „ca o cochetă, (ce) după ce face multe cotituri, în sfîrșit, lîngă Roman, vine de s-aruncă în brațele Siretului, amorezului ei" (*ibid.*, p. 360). În aceeași bucată, cîntecul privighetoarelor rătăcite în parcurile noastre este evocat cu aceeași atitudine, în care ironia se amestecă cu amintirile artei: „Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cînta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde cîte o privighetoare pribeagă, în alee trase cu sfoară, sloboade niște sonuri tînjitoare și regulate ca muzica din *Califul din Bagdad*" (*ibid.*, p. 369). Punînd între privirile sale și realitate vălul culturii, Negruzzi regăsește ceea ce în retoricele clasice se numea „comparația nobilă", adică aceea menită să confere și aspectelor actuale și prezente ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei. Iată ceața serii lăsîndu-se peste Iașii priviți de pe înălțimea Cetățuii: „Luat-ai seama atunci la o ceață ce vine și se întinde ca un giulgiu mortuar peste vîrful turnurilor și al clopotnițelor, ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei; care uneori ca un zmeu se încolăcește împregiurul orașului, sau ca un Briareu își întinde brațele în toate părțile, însemnînd feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop? Nu ți-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei orașului și a țării, și, pătruns

de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi pe Asmodeu, dracul șchiop și, de se poate, să-l întovărășești de la palatul bogatului ce se vîrcolește în patul său, pînă la coliba seracului ce doarme pe așternutul său de paie? O! negreșit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi și poate, ca și Iona, ți-ai fi sfîșiat haina strigînd vai! Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghi, unde să te ajungă intriga și calomnia, și ai fi plîns precum un filozof, pe ruinele Palmirei, gîndind la trecuta mărime a strămoșilor, la ale lor fapte mari, de care nu sîntem vrednici, noi, pigmei degenerați, ce n-am fost creați după măsura lor!..." (*bid.*, p. 483—485). Pentru a ne reda atmosfera acelei seri încețoșate, cîte amintiri literare sînt folosite: Briareu, eroul mitic, dracul șchiop Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona și ruinele Palmirei! Ne întrebăm dacă printr-un văl atît de des de reminiscențe natura însăși se mai poate vedea. Russo dispunea de senzații cu mult mai fragede și mai directe. Trebuie să remarcăm deci ca o concepție în textele lui Negruzzi, pasajul în care descrierea Huejdului, cu cele șapte verbe ale sale în poziții apropiate și cu vocativul său final, traduce o impresie mai nemijlocită: „Cînd Carpații se mînie pe petreni și le trimit nori ca să-și verse ploaie peste tîrgul lor, Huejdul acesta lin și tignit, rîulețul acesta neînsemnat se umflă, prăvale orice îi iasă nainte, și furios sparge, trage, îneacă, și după ce își răzbună de cei ce nu-l băgau în seamă, merge, spumegînd de se pierde în alte ape, agerul pîrîu!" (*op. cit.*, p. 366—367).

Mai directă, mai puțin blocată de amintiri literare, aglomerate după procedeul amplificației retorice, este descrierea omului în opera lui Negruzzi. Mai întîi a omului fizic. Toată lumea își amintește de portretul lui Daniil Scavinschi, cu statura lui „mai mică decît mică", ale cărui impunătoare mustăți „ar fi fost de falā celui întîi husar ungur". Dar poate că imaginea fizică a lui Scavinschi este mai mult o consecință a picturii caracterului său de veleitar literar și hipocondriac, amestec grotesc și înduioșător pe care nimeni nu-l mai poate uita și căruia fantezia noastră îi acordă și o realitate văzută, după atîtea particularități ale constituției lui morale. Mai bogată în trăsături observate direct este figura boierului „ținutaș" în *Fiziologia provincialului*: „Provințialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă

arnăut în coada droştii, înarmat cu un ciubuc încălăfat şi lulea ferecată cu argint: şuba de urs, arnăutul şi ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ţinutaş; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros şi gras, are faţă înflorită, favoriţi tufoşi şi musteţi răsucite, dar, pre lîngă aceste fireşti podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i şi un *nu ştiu ce* care vorbeşte mai tare ochilor ispitiţi decît orice altă" (*op. cit.*, p. 432—433). Vrednică a fi amintită este şi descrierea primului profesor român al lui Negruzzi, despre care ni se spune că „avea un nas cu totul antiromân, căci las' că era grozav de mare, dar apoi era cîrligat, încît semăna mai mult a proboscidă decît a nas". Cînd îşi punea ochelarii, scriitorul îşi aduce aminte că avea impresia a privi un „turc călare pe un armăsar roib" (*ibid.*, p. 180, p. 184). Alteori, descrierea nu se opreşte în faţa fizionomiei stabile, ci trage în cercul ei şi redarea expresiei fugitive, prinse cu un mare lux de amănunte în bucata *Cum am învăţat româneşte*, unde mamele, asistînd la examenele băieţilor lor şi entuziasmate de neaşteptata ştiinţă a acestora, sînt descrise suspinînd, „sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor, odată frumoşi poate, dar acum stinşi şi împrejuriţi de un cerc purpuriu; aste lacrimi trecurîndu-se pe lîngă zîrciturile nasului, ca pe nişte uluce fireşti, ajungeau sub buza dedesubt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă" (*ibid.*, p. 181).

Este în egală măsură Negruzzi şi pictor al omului moral? Desigur, el nu este un moralist abstract, investigînd complicatele mecanisme ale pasiunilor omeneşti. Cînd consideră pe om în realitatea lui internă, el află de obicei fiinţa socială, produsul şi exponentul mediului său, pe boierul din provincie la Iaşi şi pe boierul din Iaşi în provincie, pe ţărani şi pe descendenţii lor dezrădăcinaţi, pe proprietari şi pe chiriaşi etc., etc. Iar caracterul tuturor acestora, el nu-l înfăţişează prin datele analizei, ci îl prinde intuitiv din întîmplările care îi implică, din chipul lor de a se mişca, învestmînta şi vorbi. Cînd provincialul ajunge în Iaşi, viaţa capitalei îl obligă la o modificare a deprinderilor, de care ia cunoştinţă odată cu stingheritoarea probă a primului său frac. Iată-l deci „pe acest flăcău tomnatic, îmbrăcat cu un frac fără mînici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pe la toate

încheieturile cu cretă" (*ibid.*, p. 434). Copilul de ţăran încredinţat boierului de la oraş devine îndată un ins „c-o livrea frumoasă, c-o jiletcă roşie cu şireturi de fir, cu nişte pantaloni galbeni şi c-un frac nu ştiu mai cum, pe bumbii căruia a fi marca stăpînului, ca să se cunoască că-i al lui, cum se cunosc boii din cireadă şi caii din herghelie de pre bourul lor" (*ibid.*, p. 533—534). Lumînărică, cerşetorul a cărui cucernicie, caritate şi simplitate sînt egale cu deplina lui sărăcie, îşi zugrăveşte singur felul, răspunzînd acelora care îl întreabă de unde este: „Nu ştiu, răspundea; ştiu numai că mama cînd m-a luat mi-a zis: «Niţă, dragul meu! să cumperi *lumînărele* şi să le împarţi pe la *bisericele*». Atîta ştiu, atîta fac" (*ibid.*, p. 461). Lacomul fanariot care dăruieşte o vornicie pentru o plăcintă „era un mare mîncău... Caimac, gugoaşe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învîrtite ş.c.l., se îngropau în stomahul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineaţa — pînă a nu face divan — trata cu becerii săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă" (*ibid.*, p. 512). „Am petrecut multă vreme la ţară, am trăit şi mai mult în mijlocul oraşelor. Aici, precum şi acolo, am văzut de aproape oamenii şi lucrurile", scrie odată C. Negruzzi. Cuprinsul experienţii sale văzute este obiectul descrierilor lui Negruzzi. Metoda sa este aceea a unui memorialist. Prin mijlocirea înfăţişărilor concrete pătrunde el în realitatea morală a oamenilor. Graţie acestui dar devine Negruzzi, în *Alexandru Lăpuşneanul*, primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre.

Ceea ce izbuteşte în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanul* este desăvîrşita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. Căci oricît va fi el, în celelalte scrieri, om al experienţei sale, bucuros să dea seama despre lucrurile şi oamenii pe care i-a văzut şi despre întîmplările la care a luat parte, povestirea sa este statornic subliniată de comentarul omului spiritual şi amabil pe care îl ghicim în el. Plăcerea cu care citim amintirile şi scrisorile sale este aceea a tovărăşiei cu un om pe care buna-creştere şi discreţia naturală, împiedicîndu-l să se pună într-o lumină prea vie, cu întreaga expresie patetică a sentimentelor sale, nu-l împiedică să ne ofere cel puţin rodul plăcut al inteligenţei sale care observă şi judecă, precum şi al umorului său. Uneori ar fi înclinat să dea frîu liber pate-

tismului. Cînd coboară în catacomba Mînăstirii Neamțu, mărturisește a fi fost cuprins de un „sfînt fior... și de n-aș fi fost pregătit pentru o asemenea priveliște sau de eram singur, aș fi căzut în genunchi, umilindu-mă dinaintea lui Dumnezeu, în fața acestei mulțime de morți" (*ibid.*, p. 411). Mărturisire cum nu se poate mai interesantă. Controlul de sine al omului de societate îl abate de la ceea ce poate fi judecat excesiv în manifestarea sentimentelor. Desigur, „aste capete așezate cu simetrie pe poliți, aste oase puse cu regulă în dulapuri, m-au mîhnit și m-au supărat". Căci nu este oare preferabilă „liniștea mormîntului... decît astă regulă, unde tidvele noastre figurează ca șipurile în magazinul unui spițer?" (*ibid.*, p. 412). Astfel, reacțiunea lui de om stăpînit și plin de gust îl face să introducă o notă de umor, acolo unde atîți din contemporanii lui romantici s-ar fi complăcut să apostrofeze moartea sau să se tînguiască amarnic la gîndul vremelniciei noastre.

În *Alexandru Lăpușneanul* lipsește însă și acest comentar, mai discret pentru că este al inteligenței și nu al sentimentului. Faptele povestite și nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încît dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decît nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului și naturalismului. „Scriitorii cei mai mari, un Homer, un Shakespeare, sînt aceia despre care posteritatea crede că n-au existat", scria odată Flaubert. Ipoteza umană a lui Negruzzi este inutilă cînd citim pe *Alexandru Lăpușneanul*. Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă și nu o amintire. Este indiferent a ști dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decît întîmpinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic și moral. Cine vrea să-și explice, așadar, cum a apărut *Alexandru Lăpușneanul*, trebuie să-și spună că aici a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii și evenimentele și virtutea de a-și stăpîni afectele, despre care stă mărturie întreaga-i operă.

În *Alexandru Lăpușneanul*, Negruzzi pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie cîteva tablouri și formulează, din cînd în cînd, dar în termeni succinți și cu multă rezervă, judecăți de valoare asupra personajelor sale și a situațiilor în care se găsesc. Printre toate aceste mijloace, scena dramatică, dialogată, domină ansamblul compoziției, încît aproape două treimi din numărul ei de pagini sînt ocupate de convorbirea personajelor. Povestirea nu intervine decît pentru a înfățișa evenimentele care prepară și explică scenele dialogate. Un critic francez, d-l Ramon Fernandez, spunea odată că romanul și nuvela modernă au o structură determinată de nevoia de a explicita, adînci și extinde acele elemente ale invenției care într-o dramă sînt abia indicate, cum ar fi de pildă referințele sumare din scenele expozitive sau acele, rămase în afară de dialogul dramatic, referitoare la locul acțiunii sau la stările sufletești ale personajelor, așa cum ele nu pot apărea în gesturile sau intonațiile lor. Dacă lucrul poate fi adevărat pentru o mare parte a romanelor și nuvelelor moderne, el nu este deloc adevărat pentru *Alexandru Lăpușneanul*. Cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvela lui Negruzzi la funcțiunea și dimensiunile pe care le au în dramă. *Alexandru Lăpușneanul*, după cum s-a observat uneori, este propriu-zis o dramă în mai multe acte, în care un conflict primitiv se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în desfășurarea acțiunii menținută tot timpul sub ochii noștri, decît cu rolul și aproape cu dimensiunile pe care le au într-o compoziție dramatică. De aceea, atunci cînd revenim de la narațiunile scriitorului la scenele dialogate, avem impresia de a trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare artistică redusă pe planul viu al creației.

Sînt în nuvela lui Negruzzi și cîteva tablouri, cîteva descrieri, cum ar fi aceea a măcelăririi boierilor. Dar și aici scriitorul nu intervine pentru a „spune", ci pentru a ne „arăta", nu pentru a fi „ascultat", ci pentru a ne face să „vedem": „Închipuiască-și cineva, ne invită Negruzzi, într-o sală de cinci stînjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărîți spre ucidere, călăi și osîndiți, luptîndu-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei

mai bătrîni mureau făcîndu-şi cruce; mulţi însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se făceau arme în mîna lor; unii, deşi răniţi, se încleştau cu furie de gîtul ucigaşilor şi, nesocotind ranele ce primeau, îi strîngeau pînă îi înăbuşeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, îşi vindea scump viaţa" (*ibid.*, p. 313). Făcînd apel la puterea noastră de a imagina („Închipuiască-şi cineva..."), autorul nu lasă nici o îndoială asupra intenţiei sale de a prezenta şi nu de a povesti. Şi pentru a-şi susţine această intenţie, întregul pasaj este menţinut la imperfectul indicativului, un timp a cărui facultate de a evoca mişcarea a fost adeseori pusă în lumină.[1] Graţie acestui timp totul pare a se desfăşura înaintea ochilor noştri, chipul cum boierii se luptă, cad, se apără, se încleştează şi sugrumă pe torţionari. Pînă şi moartea, care survine totuşi ca o întîmplare instantanee, e înfăţişată ca o acţiune durativă: „Cei mai bătrîni *mureau* făcîndu-şi cruce". Prezentînd totul în mişcare, totul este văzut. Tablourile nu întrerup deci ceea ce doresc să obţină scenele dramatice. Se poate, în adevăr, spune că în primul plan al nuvelei lui Negruzzi nu se impune nici povestitorul faptelor şi nici povestirea lui, ci numai faptele povestirii.

Rămîn judecăţile de valoare ale autorului, prin care sentimentul şi punctul lui de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă făcută cu atîta grijă de obiectivitate. Dar judecăţile de valoare caracterizînd eroii şi evenimentele nu sînt cu totul excluse de stilul realismului impersonal. K. Groos a arătat odată că Flaubert însuşi, teoreticianul şi apostolul impersonalităţii artistice, dă un oarecare loc caracterizărilor sufleteşti ale personajelor, prin judecăţi de valoare apropiate.[2] Caracterizările nu compromit deci puritatea obiectivităţii realiste, ci numai numărul, întinderea şi felul lor de a putea-o face. Numai mulţimea, dezvoltarea şi parţialitatea judecăţilor de valoare ar putea introduce accentul subiectiv acolo unde aşteptăm icoana limpede a obiectului. Acele pe care le putem spicui în cele cîteva zeci de pagini ale lui *Alexandru Lăpuşneanul* sînt cu totul rare şi scurte, ca de pildă atunci cînd ni se vorbeşte despre „urîtul caracter" al domnului, despre „deşănţata-i cuvîntare", despre răspunsul lui „oţerit", despre surprinderea „mişelească" a boierilor, despre „turbarea" şi „mînia" cu care suflă domnul muribund. Dar toate aceste caracterizări sînt atît de justificate prin faptele care le pregătesc sau prin limpezimea situaţiilor prezente, încît însuşirea lor de judecăţi de valoare aproape că nu mai este percepută de cititorul care le admite ca pe nişte aprecieri constrîngătoare, ca acele pe care ni le impune realitatea însăşi şi nu punctul de vedere al interpretului ei. Rareori un scriitor a uzat mai puţin de dreptul lui de a ţine judecată, de a veşteji sau lăuda şi chiar numai de a manifesta isteţime şi pătrundere psihologică, altfel decît prin intuiţia directă a chipului în care oamenii se mişcă şi vorbesc.

---

[1] Vd., în *Anexe*, studiul respectiv. [În ediţia de faţă, vd. volumul al IV-lea (n. ed.)]

[2] K. Cross, *Flauberts Novelle „Un coeur simple"*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924, I, p. 21, unde se citează mai multe excepţii la ceea ce alcătuieşte metoda generală a lui Flaubert.

2 N. FILIMON

S-o spunem din capul locului: Nicolae Filimon este un scriitor mult mai puţin artist decît Costache Negruzzi. Sobrietatea şi discreţia lui Negruzzi, darul de a învia un om sau o situaţie printr-o singură trăsătură şi aptitudinea de a-şi comprima sentimentele pentru a lăsa să vorbească realitatea prin aspectele ei văzute, sînt atitudini şi mijloace artistice pe care nu putem spune că Filimon nu le cunoaşte, dar pe care alte procedee le umbresc adeseori. Din lectura gazetelor, dacă nu din practica profesiunii de jurnalist, îi rămăsese lui Filimon o anumită exuberanţă polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale. „Ciocoiul este totdeauna şi în orice ţară, scrie el, un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie şi dotat cu o ambiţiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce şi-a ajuns ţinta aspiraţiunilor sale" (*Ciocoii vechi şi noi,* ed. G. Baiculescu, 1931, p. 5). Uneori, aceste revărsări polemice el le adresează chiar personajelor sale: „Unul din cei mai mari desfrînaţi şi risipitori din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc; el fura ca un tîlhar de codru şi cheltuia ca un nebun" (*ibid.*, p. 121). Dinu Păturică este arătat ca un „şarpe veninos", instruit în „ipocrizie şi intrigă", plin de „linguşiri" dar şi de „fineţe", un termen care revine foarte deseori sub pana lui Filimon, marcat prin „răutate" şi „laşitate", capabil de crimele cele mai îngrozitoare, adevărat „monstru"... Este curios că Filimon nu şi-a spus niciodată că erupţia prea violentă a sentimentului său poate face pe lector neîncrezător în realitatea tablourilor pe care le înfăţişează. Satira lui este prea încărcată şi nestăpînită, încît cititorul are nevoie să acorde o oarecare umanitate unor personaje care, lipsite cu desăvîrşire de această calitate, n-ar avea de ce să-l intereseze prea mult. Nu este, în adevăr, Dinu Păturică, eroul romanului lui Filimon, în ciuda tuturor mîrşăviilor sub care îl copleşeşte creatorul lui, cel puţin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate? Critica a ajuns uneori la această interpretare, autorizată în totul de ansamblul romanului.[1] Verva polemică a lui Filimon îl opreşte însă de la acel echilibru în obiectivitate, din care pictura sa ar fi avut atîta de cîştigat.

Deprinderi jurnalistice ne întîmpină ori de cîte ori autorul *Ciocoilor vechi şi noi* interceptează naraţiunea sa prin consideraţii generale: „Acest flagel inventat de satan, ca să piardă pe om prin femeie, deşi se introdusese în ţară la noi de către fanarioţi, cu scop de a ne face să pierdem simplitatea şi viaţa cea aspră, ce ne dă tăria de caracter, dar el fiind foarte costisitor, se întinsese numai în clasele cele avute, iar poporul de jos rămăsese neatins" (*ibid.*, p. 175). Autorul nu se opreşte dealtfel aci şi, hotărîndu-se la reflecţii de felul acestora, nu face o excepţie singulară. Întreaga lui naraţiune este mereu întreruptă de consideraţii asemănătoare celor de mai sus, rezultate desigur din caracterul nehotărît al operei, pe jumătate roman şi pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc, între altele, capitolele consacrate muzicii şi coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Ţara Românească.

Analiza distinge în *Ciocoii vechi şi noi* două temperamente stilistice, a căror fuziune completă n-a reuşit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască şi să ne informeze. Celălalt se mulţumeşte să povestească, să pună oameni în scenă şi să evoce lucruri şi gesturi văzute, aducînd contribuţia sa cea mai preţioasă noii îndrumări realiste. Primul este un descriptiv analitic, care dă tablourilor sale caracterul unor adevărate inventarii de lucruri folosite altădată şi de termeni care, în momentul în care Filimon scria, încetaseră a mai fi întrebuinţaţi. Astfel, Dinu Păturică

[1] Cp. E. Lovinescu, *Critice*, vol. III, ed. 1920, p. 42.

ne este descris „îmbrăcat cu un *anteriu de șamalgea* rupt în spate, cu *caravani* de pînză de casă văpsiți cafeniu, încins cu o bucată de pînză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale, băgate în niște *iminei* de saftian, cari fuseseră odată roșii dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă, în cap cu cauc de șal, a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu cari era cîrpit și purtînd ca veșmînt de căpetenie o *fermenea de pambriu* ca paiul grîului, căptușită cu *bosagiu* roșu..." (*ibid*., p. 11). Astfel de tablouri analitice, în termeni care astăzi ne par vetuști, se ivesc și sub pana lui C. Negruzzi, ca atunci, de pildă, cînd descrie pe tînărul din nuvela *Zoe:* „El purta un anteriu de suvaia alb, era încins cu un șal roș cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetele alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănuit cu samur, purta una din acele scurte cațaveici numite *fermenele*, broderia căreia cu fir și tertel îi acoperea tot pieptul. În cap avea un șlic de o circonferință cel puțin de șapte palme" (*Păcatele tinerețelor*, p. 200). Zugrăvind acest tablou în nuvela care povestește întîmplări din 1827 și pe care, după propria lui datare, scriitorul o compune în 1829, Negruzzi nu întrebuințează nici un cuvînt pe care epoca să nu-l fi cunoscut. Oamenii timpului purtau încă vestmintele pe care le descrie Negruzzi. Cu toată impresia de asemănare pe care ne-o pot lăsa cele două descrieri, deosebirea dintre limba uneia și a celeilalte este esențială. Negruzzi scrie limba timpului său. Filimon, compunînd *Ciocoii* în 1863,[1] întrebuințează expresiile unei epoci anterioare, a cărei nomenclatură o notează, nu numai cu intenția de a obține culoare istorică, dar și dintr-un vădit interes erudit. Procedeul este reluat de Ion Ghica; dar în șirul *Scrisorilor* sale către V. Alecsandri avem de-a face cu opera unui memorialist.

În lupta dintre vechea manieră retorică și noua îndrumare realistă, poziția lui Filimon rămîne destul de nehotărîtă. Dacă Filimon apare cercetătorului de azi drept unul

[1] Este vorba de tipărirea în volum, dar romanul era scris în 1862, cînd apăruse în *Revista română* a lui Odobescu (n. G. Ș.).

dintre primii scriitori realiști, lucrul nu este posibil decît în ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său. În măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorică a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei românești. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet. Retorismul său izbește puternic, și cititorul nu este totdeauna mulțumit a-l recunoaște. În mijlocul povestirii, iată-l întrerupîndu-se pentru a ne ține un discurs asupra femeilor și a iubirii: „Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care inamorații, în vanitatea și egoismul lor, cred că o citesc și o înțeleg; în realitate însă sunt foarte puțini aceia care pot zice cu drept cuvînt că au descifrat acele ieroglife de la cari atîrnă mai adesea fericirea și nenorocirea oamenilor; și acești favoriți ai soartei nu sunt totdeauna cei nobili și avuți, nici cei frumoși sau cu spirit, ci uneori cu totul din contră" (*ibid*., p. 40). Uneori personajul își vorbește sieși, dar nu în șoaptele conștiinței intime, ci cu toate trîmbițele retoricei, cu enumerații, antiteze, întrebări și amplificări: „Această criză morală ținu cîteva momente, iar după aceea fizionomia ciocoiului se lumină și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie: «Iată-mă, în sfîrșit, la ținta dorințelor mele! Am în mîini pe țiitoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie; în sfîrșit, am cheia acelui strălucit viitor pe care îl visez de atîta timp. Ce fericire, ce neprețuită fericire!... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porțile raiului... Și de ce nu?... Eva a scos pe Adam din rai, ca să dea prilej altei femei a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărțile, să se bată zece ani de-a rîndul. Favoritele din harem țin în mînă soarta împărăției turcești; chiar aici, la noi, vedem pe domniță întorcînd curtea și țara întreagă după plăcerea ei și, dacă ea a făcut pe stăpînul meu din ciohodar, postelnic mare și cămăraș, de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit?...»" (*op. cit*., p. 51). În sfîrșit, cînd expunerea evenimentelor încarcă sufletul scriitorului cu indignare și mînie, apostrofa retorică nu întîrzie să apară, cu vădite tendințe de a preveni și moraliza: „O, juni! dacă ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în risipirea iluziunilor

juneţei voastre! Voi nu ştiţi cu ce monedă vă plăteşte femeia care a primit să-i sacrificaţi anii voştri cei mai frumoşi, timpul, averea şi chiar onoarea voastră. Voi nu ştiţi..." etc. (*ibid.*, p. 64). Apostrofa continuă astfel o pagină şi jumătate, pînă cînd autorul îşi adresează singur invitaţia mişcătoare: „Dar să venim la subiect".

Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuinţate cu multă preferinţă de Filimon este comparaţia nobilă, adică aceea pusă la dispoziţie de mitologie, floare de stil lăsată moştenire de clasicism. Mulţumită comparaţiei nobile, lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparenţe graţioase: „Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniţei tot acele servicii ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic" (*ibid.*, p. 17). Postelnicul Tuzluc vrea să cunoască fiecare mişcare a uşuraticei sale iubite, o pune deci „sub supravegherea unui Argus". Kir Costea Chiorul era pe lîngă toţi feciorii de boieri „Mercurul lor fără plată". Kera Duduca observă frumuseţea lui Dinu Păturică, adevărat „Ganymed care ar fi putut aţîţa gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer". Uneori o singură comparaţie nu i se pare suficientă lui Filimon şi, punînd la contribuţie atunci mitologia, istoria şi geografia, obţine o acumulare de comparaţii care merg atît de puţin împreună: „A fi mare cămăraş al unui principe care are un fiu frumos ca Paris şi desfrînat ca Don Juan, şi a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau şi mai desfrînată decît Frine şi decît Cleopatra, este negreşit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei" (*ibid.*, p. 18). A te găsi în acelaşi timp în compania lui Paris şi a lui Don Juan, a Elenei şi a Cleopatrei şi a poseda pe deasupra cheile minelor din California este un mod de-a vorbi lipsit de orice măsură şi care nu este al unui artist şi nici măcar al unui scriitor cumpătat.

Datorită orientării sale retorice apare în romanul lui Filimon mulţimea acelor proverbe cu care se exprimă personajele sale şi autorul însuşi: particularitate care face din scrierea sa, înainte de Creangă, un adevărat repertoriu al expresiilor tipice întrebuinţate de poporul român. Statornicia vicleniei lui Dinu Păturică îi sugerează scriitorului observaţia: „Picătura găureşte piatra". Grijii lui Tuzluc de a-şi supraveghea iubita, i se răspunde: „Paza bună trece

primejdia cea rea". Bătrînul Păturică îi scrie fiului trimis să se procopsească: „Cum îţi vei aşterne aşa vei dormi, auzitu-m-ai?" Un binevoitor sfătuieşte pe Păturică: „Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrîn, am dat cu capul de pragul de sus şi am văzut pe cel de jos". Inima bărbatului îndrăgostit arde ca „peştele pe cărbuni". Amanţii imprudenţi să ia aminte: „Răul prin rău se pierde!" Păturică doreşte să obţină de la Kera Duduca mărturisirea limpede a dorinţelor comune, „el voia să prinză şarpele cu mîna altuia" etc., etc. Astfel, cînd nu foloseşte consideraţiile generale, romanul lui Filimon întrebuinţează zicerile tipice, fără să manifeste totuşi în folosirea lor asociaţia neaşteptată, verva pitorească şi jovială a lui Creangă.

Sînt însă, în *Ciocoii vechi şi noi*, cîteva tablouri de natură prinse de un penel dibaci: „Orele nopţii erau înaintate; pe cer se aflau o mulţime de nori mici, cari, împinşi de vînt, aci acopereau luna şi făceau să cadă pe faţa pămîntului un întuneric adînc, aci iarăşi se despărţeau şi formau o mulţime de grupe cari, luminate de palida lumină a lunei, prezintau privirii o panoramă fantastică şi răpitoare" (*ibid.*, p. 34). Tabloul are viaţă şi mişcare, şi adjectivele care îl încheie, deşi nu au o valoare descriptivă, subliniază cu oarecare energie sentimentul lui. Altă dată, tot într-un tablou de noapte, deşi epitetul rămîne mereu general şi comparaţia nobilă introduce accentul convenţiei, amănuntul în care culminează acordă viaţă şi sentiment descrierii: „Era una din acele nopţi de vară în care natura întreagă îşi deschide comorile uimitoarelor sale frumuseţi, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei; bolta cerului era de un albastru încîntător; stelele, presărate pe spaţiul ei nemărginit, de astă dată erau pline de o lumină magică; luna, a cărei palidă şi dulce faţă umple de dor şi de ardoare inimile simţitoare, sta aninată printre turlele Mitropoliei şi, nemaiputînd din acel loc sfînt să-şi urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endymion, amantul ei din vremile păgîne, ea părea a privi cu o nesăţioasă bucurie la atîţi înamoraţi ce se dezmierdau cu înfocare sub razele ei amoroase. Suflările cele calde ale vîntului de primăvară erau atît de line încît abia frunzele plopului se clătinau alene" (*ibid.*, p. 65—66). Descrierea naturii va avea desigur să facă progrese în proza românească, prin tot ceea

ce îi va aduce contribuția scriitorilor romantici și realismul artistic de mai tîrziu. Dar chiar de pe acum, într-o operă ca aceea a lui Filimon, consacrată mai cu seamă oamenilor și moravurilor lor, simțim că zugrăvirea naturii se însoțește cu o undă de adevăr și de sensibilitate.

În pictura omului, va precumpăni portretul moral, întregit din termeni abstracți, printre care abia comparația nobilă va introduce ceea ce scriitorului i se părea a fi adaosul obligator al fanteziei literare. Iată portretul Kerei Duduca: „Această Veneră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunii grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vînturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu pozițiunea ei socială. Iubea luxul cu deosebire; îi plăcea foarte mult viața zgomotoasă; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întîrziere a celor mai mici și extravagante caprițiii" (*ibid.*, p. 38). Termenii „portret moral, stare morală" revin mereu sub pana lui Filimon, care știa bine ce pictează. Și, în căutarea trăsăturii morale, el găsește uneori, în lumina de fulger a unei neașteptate hiperbole, cîte un accent cu adevărat energic și adînc caracterizant, ca atunci cînd, ocupîndu-se de societatea adunată să petreacă în casa postelnicului Tuzluc, pe un timp năprasnic de iarnă, face frumoasa observație: „Era de ajuns pentru dînșii să știe că în casa amicului lor vor găsi prilej a comite trei sau patru din cele șapte păcate de moarte, și aceasta îi făcea să treacă prin ger și zăpadă" (*ibid.*, p. 122).

Oricîtă preferință ar fi arătat omului văzut dinlăuntru, în alcătuirea lui morală și în deprinderile lui, Filimon zărește din cînd în cînd și chipul lui fizic. Astfel, Niculăiță, vătaful de curte al Armașului, este, pentru scriitorul nostru, „un omuleț cu statura scurtă și groasă, cu fața rotundă, întocmai ca o lună plină desemnată pe pereți, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit și cu gura largă, armată cu niște dinți mici stricați"... (*ibid.*, p. 54). Unde însă pictorul omului fizic își arată măestria lui, este atunci cînd fixează gesturile și atitudinile tipice ale contemporanilor săi, evocînd, de pildă, pe bătrînul boier „îndesîndu-și caucul peste perii capului" său, pe același mare ban răspunzînd salutului mulțimii „printr-un surîs dulce puindu-și mîna dreaptă la barbă și la frunte", pe servitor „înaintînd către stăpînul său, cu mîinile puse pe piept și cu ochii plecați către pămînt", pe Dinu, care, pregătindu-se să scrie o scrisoare, „își scoase călimările de la brîu și (așezîndu-se) pe un scăunel, (își puse) piciorul drept peste cel stîng", pe ibovnica postelnicului, care, primind un răvaș, „sărută scrisoarea și o bagă în sîn", pe lăutarii unui zaiafet cîntînd, „punîndu-și capul pe umărul stîng" etc. În felul acesta, N. Filimon, care ne-a lăsat un document atît de tipic pentru vremea sa, notînd costume, locuțiuni și moravuri, nu uită a înregistra nici felul în care oamenii se mișcă și gesticulează, fixînd o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului.

3 I. GHICA

Elementul memorialistic este larg reprezentat în operele lui Costache Negruzzi. Chiar în nuvelele cu un cuprins romantic ale tinereții, în *Zoe* sau în *O alergare de cai*, povestirea se întrețese cu amintiri ale scriitorului din călătoriile sale și din mediile pe care le-a cunoscut. Plăcerea de a povesti se îmbină tot timpul la Negruzzi cu aceea de a-și aminti și de a fixa chipul oamenilor pe care i-a cunoscut și al evenimentelor la care a luat parte. În ce-l privește pe Filimon, deși în *Ciocoii vechi și noi* ni se povestesc întîmplări dinaintea nașterii autorului, metoda sa este tot aceea a memorialistului. Tendința de a înregistra faptul exact și de a depune o mărturie relativă la o epocă puțin mai îndepărtată sau la propriul său timp, alcătuiesc, deopotrivă, resortul psihologic al unor scrieri ca *Ciocoii vechi și noi* sau *Nenorocirile unui slujnicar*, pentru a nu mai vorbi despre mai puțin cunoscutele jurnale de călătorie pe care Filimon le aduce din colindările sale prin Germania și Italia. Primul realism românesc este, astfel, un realism memorialistic. Înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia a-și menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal.

Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atît de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decît elementul neamestecat

al amintirii. În *Scrisorile* sale către V. Alecsandri, Ion Ghica nu dorește decît să-și amintească, să fie memorialist. Resortul său psihologic este plăcerea amintirii: „Cît îmi place în orele mele de izolare, scrie el, să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptînd cu abnegațiune și curaj pentru redobîndirea drepturilor țării și pentru libertate!" (*Scrisori către V. Alecsandri*, 1879—1886, în *Scrieri*, vol. III, ed. Minerva, p. 18.) Nevoia de a depune mărturie întru slava marilor figuri ale trecutului, care se aude în această declarație ca un sunet în acompaniament, rămîne neîncetat sub cenzura respectului strict pentru adevăr: „Țin mult, dar foarte mult, a nu-ți spune decît ceea ce a fost și așa cum a fost..." (*ibid.*, p. 61). Pentru a obține o depoziție nefalsificată, autorul știe că trebuie să asculte de legea memoriei, care nu produce adevărat decît atunci cînd produce fără constrîngere: „Dacă voiești să-ți scriu cîteodată, nu-mi cere, te rog, șir la vorbă, căci nu sînt în stare a-mi restrînge suvenirile și a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine" (*ibid.*, p. 237). Lăsîndu-se stăpînit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod și alunecînd asupra altuia, fără alt criteriu decît buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind în urmă și intercalînd necontenit episoade neașteptate, obține Ion Ghica, în șirul scrisorilor către V. Alecsandri, un document de o vivacitate unică.

Iată-l, de pildă, voind să istorisească ceva despre Theodor Diamant, falansterianul de la Scăeni. Scrisoarea este datată de la Brighton în Anglia și începe prin unele considerații asupra moravurilor engleze și a propriei sale indolențe de om plăpînd în mijlocul unui popor atît de activ. Neputînd lua parte la agitația sportivă din jur, se hotărăște să aștearnă această scrisoare. „Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în *Convorbiri*?" Apar îndoielile pline de autoironie ale scriitorului care vrea să se reprezinte ca un simplu agricultor. Este oare el altceva și mai mult decît atît? Nu cumva se găsește în situația bunului burghez Hiacynthe, de la teatrul Vaudeville din Paris, care s-a putut crede, într-un moment de deznădejde, ucigașul unei femei asasinate cu cincizeci și trei de ani mai înainte? O impresie asemănătoare a avut citind considerațiile unui jurnalist democrat care îi amintea, printre atîtea alte crime presu-

puse, originile lui aristocratice. Dar sînt oare numele de seamă şi decoraţiile atît de puţin pe gustul jurnaliştilor democraţi ? Întrebarea îl face să evoce pe un oarecare Burlamache, care, devenind, nu se ştie cum, posesorul unui inel de alamă cu inscripţia „*Je tiens ferme*", începe a se crede urmaşul lui Ştefan cel Mare, îşi botează copilul cu numele strămoşului ilustru şi nu se mai desparte de medaliile pe care le putuse obţine. Noroc că gazetarul cu pricina îl declară „om inteligent". Ar putea încerca atunci să vorbească despre un ins original, care stîrnise interesul unor personalităţi ca Fourier sau Michel Chevalier. Amintirea îl duce cu gîndul în primăvara anului 1828, cînd, după Convenţia de la Cetatea-Albă, stări noi se pregăteau pentru Principatele Române. Dar într-o zi, Tache Ghica, tatăl povestitorului, este chemat la curte. Pleacă întovărăşit de manaful Hagi-Abdulah, a cărui figură este evocată în treacăt. Curînd însă Tache Ghica se întoarce în grabă. Aflase despre invazia muscalilor şi bejenia se porneşte. În drum, pe cînd primeau veşti despre ocuparea Bucureştilor, observă pe cei doi fraţi Mehtupciu, paradînd în văzul femeilor pline de admiraţie. Unul era Bărbucică, un exemplar slab la minte, care sfîrşeşte mai tîrziu ca antreprenor de tripou. Celălalt era Theodor, bunul şi înţeleptul Theodor Diamant, a cărui biografie începe abia acum, de la debuturile sale ca student la München şi la Paris, prin activitatea sa în cercul saint-simonienilor şi fourieriştilor, pînă la organizaţia de la Scăeni, interzisă, curînd de guvern, şi pînă la timpuria lui moarte.

Ghica se apropie astfel fără nici o grabă de obiectul său, nu rezistă nici uneia din sugestiile care i se prezintă în drum, transformă detaliul în episod, procedează printr-un lanţ de digresiuni. În şirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice procedeu de compoziţie care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el ştie că nu trebuie să altereze în nici un chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învălmăşit, dar plin de prospeţime. În apele neîncătuşate ale amintirii, el găseşte chipuri de oameni şi întîmplări, tezaurul unei experienţe nesecate, trăite de un om luminat şi bine dispus, care, chiar dacă se opreşte din cînd în cînd

pentru a trage o învăţătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ţinînd predici umanităţii. Gluma nu-i repugnă ; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau un cuvînt de spirit, căci, notează Ghica : „aşa e făcut românul, rîde de toate şi de toţi, chiar de necazuri şi de nenorociri" (*ibid.*, p. 292).

Spontaneitatea memoriei şi imaginaţiei sale îi prezintă figuri vii de oameni, pe poliţistul Bîrzof, aşa de adînc ciupit de vărsat, încît „în fiecare gropiţă se putea ascunde cîte o boabă de mazăre", pe pazarnicul cu vîrful nasului „ca a cireaşă vînătă", pe dascălul Chiosea, al cărui cîntec spus cu pa, vu, ga, di, „îi ieşea pe nas cale de-o poştă". Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Băltăreţu, „sărind ca o maimuţă pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu ! cu poturi scurţi pînă la genunchi, picioarele goale în imінei, mintean fără mîneci şi legat la cap turceşte". Iată pe „prinţipul" Zamfir, parazit al curţii banului Dimitrie Ghica, purtînd „frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roşie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă d-o palmă două colţuri ascuţite de guler scrobit". Iată pe Bărbucică Mehtupciu, căruia i se spunea Gămălie, „căci, în adevăr, modul cum îşi umfla părul şi favoriţii îi da aparenţa unei gămălii de ac". Iată-l pe loghiatatul Mitilineu „cu un ochi la făină şi cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cît diametrul capului şi pusă pe o ureche".

Cînd nu vede, scriitorul aude tot atît de bine. Fericită este memoria vie a omului, scrie Ghica, atunci „cînd izbuteşte a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai există şi nu se mai vede cu ochii din cap, şi cînd face să se auză cu gîndul cuvintele care sunau la urechi !" (*ibid.*, p. 288). Nici Negruzzi, nici Filimon nu-l egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în naraţiune nu este pentru Ion Ghica un simplu mijloc de a ne face să cunoaştem ideile personajelor sau de a ne prezenta o scenă în acţiune. Ceea ce îl preocupă, atunci cînd face să vorbească pe vreunul din eroii săi, este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică şi oarecum timbrul glasului său. Neîncetat se opreşte Ghica cu caracterizările sale asupra felului

oamenilor de a vorbi. Ascultaţi pe primele franţuzite cu al lor „esche vu parle franse, munsiu". După franţuzite, ascultaţi pe franţuziţi: „Cum vrei să progreseze o ţară unde nu este egalitate? se întreabă unul din franţuziţi. *Imagines-toi, mon ami*, că sunt de doi ani supleant de tribunal. *Cela tue le mérite*. Să trăiesc eu cu două sute cincizeci lei pe lună! Ce să mănînci şi ce să îmbraci?... *C'est triste, mon ami, il n'y a pas de carrière chez nous*" (*ibid.*, p. 139). Ascultaţi pe generalul Coletti, macedo-român ajuns la demnităţi înalte în Grecia şi care, remarcînd pe Ion Ghica în salonul d-nei de Champy, îşi dezvăluie cu emoţie originea lui: „Părinţii a mei storesc maşi armâneşte şi-mi pare ghine că tine la miletea a noastra, him simpatrioţi". Ascultaţi pe bătrîna boieroaică Elena Dudescu: „Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, cînd mă gîndesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine ameţeală". Dar capodopera fanteziei verbale în *Scrisorile* lui Ghica este fără îndoială Manea Nebunul, protejatul banului Ghica, a cărui amintire trece prin mai multe documente ale vremii, şi care, umplîndu-şi epoca cu tumultul graiului său încărcat de insolenţe şi blesteme, nu este caracterizat altfel decît prin cuvintele lui: „Nebun eşti tu, mă! păcătosule, îi răspunde Manea lui Zamfir. Ce, adică pentru că-mi zice mie Manea Nebunul! Da nu ştii tu, mă! că-mi zice aşa, tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îţi zice şi ţie prinţipul Zamfir, tocmai pentru că nu eşti prinţip, mă! Banul Ghica să trăiască, mă! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănînce vîrcolacii, mă! Mavrogheni ţinea cu turcul, mă! De la turc belşug, iar de la neamţ calicie, neamţul umblă tot cu ucigă-l-toaca în buzunar, mă! scoate foc şi panglici pe nas, mă! merge cu chinele la patalie călare pe porc, mă! Franţuzul în zbor pe sus ca pasărea, şi englezul ca raţa pe apă, iar muscalul porcos, cu rîtul de-un cot, mă! în toate alea îşi bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica! nu ştii tu, mă! că de n-ar fi, nu s-ar povesti, mă!" (*ibid.*, p. 298). Improvizaţie vrednică de unul din bufonii lui Shakespeare, care, sub aparenţa ei incoerentă, strecoară ironia crudă şi caracterizarea incisivă.

Niciodată, procedînd astfel, nu este vorba de ceva ca „portretele morale" ale lui N. Filimon. Căci, mai apropiat de C. Negruzzi, Ion Ghica nu doreşte nici el să-şi analizeze oamenii, ci să-i prezinte în carne şi oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele şi întîmplările lor mai cu seamă hazlii, gata să părăsească paginile memoriilor pentru a trece în schiţele şi nuvelele generaţiei următoare sau chiar pentru a se sui pe scenele teatrelor. Cîteva din firele realismului de mai tîrziu, cu aplecarea lui spre caracterizarea pitorească şi umoristică, se trag din paginile pe care Ion Ghica le adresa amicului său V. Alecsandri.

III CĂLĂTORII ROMANTICI

1 GR. ALEXANDRESCU ŞI V. ALECSANDRI

Sentimentul naturii apare în proza românească odată cu Alecu Russo. Descrierea ei este însă rodul altor contribuţii. Puţinele înmuguriri descriptive, semnalate în *Amintirile* lui Russo, se continuă sau ajung la o eflorescenţă mai bogată în operele călătorilor romantici. Aci aflăm ceea ce putea da epoca peste descrierile stilizate, văzute prin prisma artei, ale unui Bălcescu sau Negruzzi şi peste rarele icoane smulse de N. Filimon interesului său predominant pentru oameni şi moravurile lor.

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mînăstirile olteneşti (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puţin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradiţiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularităţi ale orînduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Cînd ajunge la Cozia, o simplă însemnare topografică îi este de ajuns scriitorului: „Ca la trei ore departe de Rîmnic, pe un braţ de pămînt ce din poalele Carpaţilor se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia" (*Memorial de călătorie*, în *Versuri şi proză*, ed. Minerva, p. 238). În faţa Mînăstirii Dintr-un Lemn, descrierea este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configuraţie, nu un peisaj: „Acum n-avem a mai vedea nici munţi înalţi, nici ape măreţe. Rîuri multe, dar mici, cari curg în deosebite direcţii, cari aci se împreună, aci se despart şi se întîlnesc iară, ca să intre deodată în rîul cel

mare; dealuri în proporţia apelor, dar împodobite de crînguri frumoase" (*ibid.* p. 244). Peşterea de la Polovraci îl impresionează mai mult, dar simţul de observaţie rămîne, chiar în faţa acestui spectacol, inferior fanteziei constructive, căreia i se pare a vedea, în grupul stalactitelor, siluete de copii sau de fantasmagorice fiinţe combinate din oameni şi fiare, dacă nu simple chipuri sălbatice „ca doi tîlhari, care, cu armele gata, aşteaptă să atace un trecător". Abia ultima pagină a *Memorialului* jetfeşte esteticii timpului, zugrăvind un motiv tipic, răsărirea lunii deasupra unei păduri: „Seara începuse a da obiectelor o coloare fantastică, dar în faţa noastră, spre răsărit, o lumină roşietică vestea apropierea lunei; peste puţin o văzurăm licurind ca o stea depărtată, ca o făclie care se aprinse în deasa întunecime a copacilor ce acoper muntele. Apoi, un glob rovinos se văzu legănîndu-se prin frunzele desfăcute de vînt; şi înălţîndu-se puţin, aruncă o rază piezişe pe rămăşiţele unei zidiri ce se vede pe coastă; apoi deodată, arătîndu-se deasupra stejarilor celor mai înalţi, ca pe un piedestal de verdeaţă, lumină peşterea sfîntului, turnurile mînăstirii, potecile tainice şi stîncile din faţă; în vreme ce o parte a pădurei, rămasă în umbră, făcea să se auză un vuiet fioros, asemenea cu zbieretul depărtat al fiarelor sălbatice" (*ibid.*, p. 275). Pagina merită a fi reţinută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare. Scriitorul înţelege ce poate fi dulceag sau convenţional în zugrăvirea strălucirii neîntinate a lunii şi de aceea întregeşte tabloul său din contraste, punînd alături de lumina selenară, răspîndită pe ziduri, pe stînci şi poteci, masa întunecată a pădurii rămase în umbră.

Răsărirea lunii la Tismana rămîne oricum o excepţie în paginile de proză ale lui Gr. Alexandrescu. În schimb, în acele ale lui Vasile Alecsandri, aduse din multele şi uneori din îndepărtatele lui colindări, descrierile naturii ocupă un loc atît de întins, încît ele sînt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. Rătăcirea pe drumurile largi, în starea de spirit neîncătuşată a călătoriei, pune în gura poetului accente lirice: „Lumea întreagă atunci era a noastră! Cerul era atît de limpede şi de albastru, privel·ştea în toate părţile se arăta atît de veselă şi măreaţă, toată

firea ne zîmbea cu un farmec atît de dulce! Ce ne păsa nouă!... În ceasul acela nime dintre noi nu şi-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron..." (*O plimbare prin munţi*, 1844, în *Proză*, ed. Al. Marcu, p. 6). Sufletul scriito-rului se deschide aspectelor sublime: „Din toate părţile tot înălţimi adevărate, care te fac şi mai mic decît eşti..." O notaţie urmată imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas şi pe care ar fi de mirare ca Alecsandri să n-o fi împru-mutat din romanul pastoral *Astreea* (aprox. 1610) al lui Honoré d'Urfé, unde ea se găseşte de fapt: „...înălţimi... la care trebuie să te uiţi cu capul gol pentru că-ţi cade căciula de la sineşi" (*op. cit.*, p. 9). Munţii pe care nu-i poţi privi decît cu riscul de a-ţi pierde căciula alcătuiesc în romanul lui d'Urfé o figură de stil, citată uneori pentru a dovedi insensibilitatea clasicismului pentru aspectele mă-reţe ale naturii, în timp ce la Alecsandri aceeaşi figură nu este decît gluma nevinovată a călătorului bine dispus.

Scriitorul nu numai că nu se închide naturii, nici uneia din varietăţile farmecului şi pitorescului ei, dar ochiul lui ştie să vadă formele şi chiar culorile, fixate de el pentru întîia oară. Iată-l privind, de pe vîrful Grohotişului, pa-norama Bistriţei cu munţii şi satele din preajmă: „Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creştetul munţilor şi da negurei ce-i cuprindea o văpsală roşietică; iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriţii ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată şi mai limpede; şi, deodată, cînd soarele s-a ivit pe cer, um-plînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriţii au steclit ca o panoramă, cu rîul său rapide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munţi nalţi şi tufoşi ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costişe, ca nişte jucării" (*ibid.*, p. 20—21). Dar pentru că frumoasa descriere, care notează negura roşiatică a răsăritului şi subita sclipire a peisajului odată cu ivirea deplină a soarelui, nu i se pare suficientă scriitorului, el adaugă şi comentarul său en-tuziast, dar nu cu totul necesar: „Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată privelişte! Admi-rarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au

răsuflat prin vro două duzini de A! şi de O! carele s-au ridicat spre ceriuri ca nişte imne de laudă."

Cînd ajunge în faţa Ceahlăului, descrierea sa ia pentru un moment forme retorice, folosind vestita comparaţie no-bilă, ca atunci cînd se evocă, împreună cu tovarăşii săi „şovăind pe la guri de prăpăstii adînci, ca nişte umbre ră-tăcite pe malul Aheronului" sau manevrînd alegoria, ca atunci cînd Ceahlăul însuşi îi apare „ca un urieş ce şi-ar fi întins capul pe deasupra munţilor ca să privească apusul soarelui..." Ba chiar, contemplînd vîrful Panaghiei irumpînd din umbră, unul din personajele sale crede a recunoaşte „oarecare asemănare între (el) şi între legea creştinească, care au ieşit din întunecimea păgînismului plină de lumina adevărului..." Scriitorul respinge însă cu multă conştiinţă procedeul, făcînd din această comparaţie morală vorba unui simplu orator: „Stînca se perdu în umbră foarte apropo pentru orator" (*ibid.*, p. 24).

Călătoria în Spania şi Africa, pe care Alecsandri o în-treprinde în 1853, solicită puternic darurile vizuale ale scriitorului. Lumina puternică a Sudului face să apară pe paleta sa culori vii, notate cu profunzime. Stînca Gibral-tarului i se arată „încinsă cu un brîu de nori trandafirii, în vreme ce creştetul ei alb se scaldă în seninul albastru al ceriului, şi poalele sale în albăstrimea valurilor" (*Călă-torii*, ed. Al. Marcu, p. 53). În faţa panoramei Tangerului, el construieşte un adevărat tablou de pictor, alternînd su-prafeţele albe ale locuinţelor cu petele de culoare ale ca-selor consulare şi cu alte detalii ale peisajului: „*Albeaţa păreţilor* şi lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi între-ruptă prin cîţiva copaci, prin coloritul minaretelor şi prin locuinţele consulilor Europei, văpsite în galbăn, vînăt, pembé şi verde" (*ibid.*, p. 58). În drum spre Tetuan, el admiră „verdeaţa codrilor, zidurile albe a Tetuanului, stîn-cele roşii de pe creştetul dealurilor, albăstrimea cerului şi a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui" (*ibid.*, p. 114). Cînd nu notează culoarea, Alecsandri reţine efectul de lumină, „jocul luminei focului pe frunzele copacilor şi pe figurele păzitorilor noştri" (p. 112), sau grupuri pitoreşti de contrabandişti, fizionomii patibulare la „lumina unei lampe care răspîndeşte mai mult fum decît raze", spectacol

„de multă originalitate pentru un pictor" (p. 134—135). În mijlocul orașelor, el notează arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor, din care se desprind scenele unui pitoresc barbar. Astfel, pe piața Tangerului el observă „două rînduri de dughene, adică de vizunii strimte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec în mînă. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate; fizionomia lor păstrează o nemișcare absolută, cît nu trece nimic pe lîngă dînșii; dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga: agiaragel, agiaragel[1]. Setea cîștigului învie acele mașini acoperite cu pele zvîntată la soare și le insuflă niște mișcări atît de desănțate, niște gesticulări atît de hrăpitoare, încît îți vine a te crede într-o menagerie de orangutangi" (*ibid.*, p. 65—66). Tabloul nu se termină aci. Mai departe este văzută mulțimea indigenilor certîndu-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului și ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieții, santunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, muzicantul care îndrugă din ghiumbrea. Totul sub soarele Africei „vărsînd torente de foc", într-o confuzie de chipuri și de glasuri, plină de viață și de mișcare. Pagina nu este mai prejos de acele în care Flaubert, în *Salammbô*, urma să anexeze literaturii occidentale vastul sector al pitorescului african. Din această lume scoate Alecsandri și descrierea întrecerii pe cai a arabilor, într-o pagină în care scriitorul, bogat de obicei în adjective, renunță în cea mai mare măsură la calificări, folosind numai verbe, cum se potrivește de fapt unei scene de un intens dinamism, ca aceea pe care vrea să ne-o sugereze: „Arabii, învăluiți în burnusuri albe de lînă, sînt împărțiți în două cete, care se izbesc una în contra alteia în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu șușanele lungi, trag, se depărtează, încărcînd din nou armele lor, fără a să opri; apoi se întorc de ieu parte la acest simulacru de război. Unii învîrtesc șușanelele pe deasupra capului, scoțînd din gît chiote furioase și dau foc pintre urechile cailor; alții, simulînd o goană din partea dușmanilor, se culcă pe coada armasarilor și așa, plecați, împușcă în urma lor;

[1] Ascultă, omule! (nota lui Alecsandri).

alții, mai dibaci, aruncă armele lor înainte ca niște djeriduri și, aninîndu-se cu mîna stîngă de coamă, se pleacă pînă la pămînt de le culeg de jos..." (*ibid.*, p. 117—118). Ce păcat că puternica scenă, articulată din fraze sobre și nervoase, este urmată de comentarul scriitorului, care se simte obligat de a-i tălmăci sentimentul, vorbindu-ne de tot ce este în ea „curios, interesant, bărbătesc, pitoresc, sălbatic și înfiorător". Alecsandri adaugă astfel, la sfîrșitul pasajului citat, tocmai calificările pe care puternica sa descriere avusese meritul să le înlăture.

Cînd în timpul călătoriilor sale, prin care exotismul intră în literatura noastră, Alecsandri întoarce privirile de la ceea ce este specific locului, pentru a le orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său vede în genere tot atît de bine. Se găsesc în paginile *Călătoriilor* viziuni ale apusului de soare, cu rămășița ultimelor lui raze pe unde „ca niște săgeți de aur, cu umbrele (luptîndu-se) cu lumina și (ridicîndu-se) pe poalele dealurilor", cărora le urmează, ca într-o descriere a lui Chateaubriand, starea morală echivalentă: „Era acum ceasul tainic cînd toată natura se pregătește pentru odihna nopții; ceasul în care sufletul se pătrunde de o dulce melanholie și se înalță pe plaiurile cerești de merge să se închine lui Dumnezeu" (*ibid.*, p. 23). Alteori este noaptea cu stele căzătoare care „păreau că lunecă ca niște mari brilianturi pe omătul din vîrful Pirineilor". Călătorul dus de repedea diligență privește „fanarele trăsurii (aruncînd) înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcînd în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dînșii ca niște balauri negri" (*ibid.*, p. 24). Apare și amiaza africană, descrisă cu un sentiment foarte just, în observații ca aceasta: „plantele își beau umbra, și natura întreagă înoată, obosită, într-un ocean de lumină înflăcărată". Nemișcarea amiezii trezește gîndul eternității. Scriitorul privește deci în fața-i masivul Uadras, care îi pare că „se prăjește la soare de la începutul lumii" (*ibid.*, p. 104, p. 106). Nu lipsește din această revistă a aspectelor generale ale naturii nici răsăritul lunii, pentru care scriitorul se adresează însă recuzitei de metafore și comparații obișnuite în romantism: „palida făclie a umbrelor se ridică în orizon cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curței sale de dame elegante".

O senzație de temperatură introduce oarecare viață în tabloul convențional: „O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de plăcere, făcînd a crede că pe lîngă noi fîlfîie aripile nevăzute ale geniilor de noapte" (*ibid.*, p. 72).

Ceea ce dorește foarte deseori să pună în lumină V. Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisajele și aspectele generale ale naturii. Cuvintele „fantastic", „fantasmă" etc. revin necontenit în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca „fantasme din altă lume". În timpul călătoriei cu diligența, „tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic". Autorul are impresia că se găsește în „împărăția fantasmelor". În timpul apusului „natura-ntreagă se acopere cu o haină fantastică". Luna răspîndește asupra peisajului „un văl luminos și fantastic". Atrase de sunetul cornului, din care cîntă tovarășul de călătorie Angel, fetele doamnei Ashton apar „întocmai ca fantasmele care ies din morminte în scena monăstirii din opera lui Meyerbeer, *Robert Diavolul*". Peștera Borsecului, cu „sălbatica ei frumusețe", întruchipează „un tablou fantastic ce te face să te crezi într-o altă lume" etc. Această stilizare în fantastic a atîtora din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează cu fantezia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generații mai noi de scriitori să ne prezinte, în opera de evocare a naturii, numai intuiții directe. Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe.

2 I. CODRU-DRĂGUȘANU

Importanța contribuției literare a lui Ion Codru-Drăgușanu cuprinsă în *Peregrinul transilvan* rămăsese cu totul necunoscută, îngropată, precum era, în volumul apărut la Sibiu pe la mijlocul veacului trecut, cînd republicarea cărții în versiunea modernizată a tipografului Constantin Onciu atrase atenția cercurilor literare asupra uneia din lucrările „cele mai interesante, mai bogate în idei, în fantazie, în puncte de vedere originale din cîte le are literatura noastră", după cum se exprimă N. Iorga în prefața care întovărășește noua ediție, inspirată întru totul de el. Dar chiar după republicarea *Peregrinului transilvan* la Vălenii de-Munte, în 1910, renumele cărții nu pătrunse în cercurile largi ale publicului, căruia îi rămîne încă s-o asimileze. Ion Codru-Drăgușanu a fost unul din românii cei mai umblați, în epoca premergătoare revoluției din 1848. Scrisorile adresate unui prieten și care alcătuiesc capitolele cărții, datate din 1835—1844, povestesc întîmplările și comunică impresiile unui tînăr ardelean care, pornind să-și caute norocul în Țara Românească, petrece cîtva timp la Cîmpulung, Călărași, Tîrgoviște și București, de unde pornește în străinătate, în suita domnitorului. Drumurile lui nu mai contenesc de-atunci timp de vreo șapte ani de zile. Vizitează pe rînd Austria, Italia, Germania, Franța și Anglia. La Paris se desparte cu ceartă de protectorul său și cîtăva vreme este nevoit să încerce o viață neatîrnată, cu mijloace puține. Devine girantul unui cabinet de lectură la

Paris, apoi învățător la Puteaux. Se îmbarcă și ajunge la Napoli, cu gîndul de a se înapoia acasă. Dar la Napoli se angajează ca secretarul, „curierul", unui rus bogat pe care îl întovărășește la Petersburg, după ce trece prin Genova și Frankfurt-pe-Main. Rămîne puțină vreme în capitala Rusiei, apoi, întovărășind pe un alt notabil rus ce se înapoiază în Apus, reapare în Elveția, apoi din nou la Londra și Paris. În timpul acesta, el transmite amicului său gîndurile și impresiile cu care îl răsplătește neliniștea sa, ceea ce el numește „dorul meu să colind lumea și să-mi adun experiență" (*Călătoriile unui român ardelean sau Peregrinul transilvan*, 1910, p. 135).

Ion Codru-Drăgușanu este un om cultivat. Cînd pleacă de acasă trecuse prin destulă școală pentru a fi învățat latinește. Știe destul de bine limba germană și citise pe clasici: „Încă de tînăr, scrie el, încă fraged, studiul, lectura și meditația în singurătate îmi fuseseră petrecerea obișnuită" (p. 3). Trecut în Muntenia, el se mulțumește însă cu servicii subalterne. La Călărașii-Vechi lucrează cu oamenii la cîmp. Dar pentru că mîna lui nu e deprinsă cu coasa, este ales econom. Prepară mămăliga de mei și aduce apa în burdufe cu o gloabă de cal. În răstimpuri cîntă oamenilor, ca un rapsod, „dezastrele lui Bunăparte" și le povestește întîmplările împăratului, așa cum le aflase de la căpraruI Miclăuș, „care încă se lăuda a-i fi dat un pumn la Waterloo". Mai tîrziu devine țîrcovnic, ca Filimon, și practicant la cancelaria administrativă din Călărași. Întovărășind pe boierul Sache la Tîrgoviște, unde îl surprinde faptul că „sute de case (sînt) date, cu curți, cu grădini, în stăpînirea cucuvelelor", începe a învăța limba franceză în biblioteca patronului său, care i se recunoaște bucuros învățăcel în ale limbii germane. Ajuns la București, „Babilonul României", se gîndește un moment să-și continue studiile și, după ce frecventează cîtva timp cursurile Colegiului național Sf. Sava, directorul Poenaru îl examinează și îl clasifică în a treia clasă de umanități. Insul, care se compară singur cu Gil Blas de Santillana al lui Lesage, nu era însă menit să-și croiască cu metodă un drum liniștit de viață. Patronul lui îl înfățișează lui vodă, cu destule cuvinte de bună recomandație pentru a fi primit în suita princiară, dar și cu adaosul că tînărul este un cinic (?). Diagnoza este primită cu satisfacție de pacient, care întărește: „Și, în adevăr, îs cinic cît se poate, numai studiul mă interesează" (p. 21). Lăcomia cu care soarbe impresiile în tot timpul călătoriei sale, darul de a reține esențialul, pătrunderea psihologică, umorul său rezistent în fața tuturor încercărilor vieții, fac din I. Codru-Drăgușanu o figură aproape unică în vremea sa și foarte atrăgătoare. Acest Gil Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea și ascuțimea lui Julien Sorel, nu poate fi comparat în epoca sa decît cel mult cu Nicolae Filimon. Este un Filimon ardelean, amator înaintea acestuia de călătorii și experiență umană, meloman romantic, urmărind pe alocuri procesul de disoluție al vechii clase boierești, oferind cu generozitate prietenilor săi podoaba inteligenții și a veseliei lui. Îl cred mai cultivat decît Filimon. Satira lui nu e niciodată atît de încărcată. Preferă să surîdă, decît să pedepsească cu asprime. Sentimentele bune și curate, amintirea mișcată a patriei, iubirea lui Dumnezeu îl stăpînesc tot timpul, dar filozofia lui mi se pare mai sceptică, așa cum este a tuturor oamenilor în formația cărora a intrat și componenta cosmopolită.

Darurile de scriitor, foarte remarcabile, ale lui Codru-Drăgușanu corespund caracterului și ideilor sale. Nici o urmă din retorica lui Filimon. Obiectul trăiește în sufletul lui Drăgușanu mai puternic decît înclinația lui de a-l cenzura. Scriitorul va fi deci un descriptiv, fără a dispune totuși de paleta vie a lui Alecsandri. Cînd părăsește Ardealul, el mai privește o dată în urmă și vede cum „soarele se apropia de apus și, cu razele oblice, aurea vîrful de granit prefăcut în shisturi sure prin intemperiile seculare și milenare în regiunile înalte. Din punctul unde mă aflam, stăpîneam cu vederea Gîrbova Veneției și Măgura Cocleana. Grînele verzi pe larga luncă a Oltului ondulau de lina boare a serii, ca apele unui lac întins. Parfumul de sulfină și mii de alte flori inunda aerul ca un balsam răspîndit de zefir" (*ibid.*, p. 2). Sunetul clopotelor de vecernie readuc pe cel ce se pregătea pentru o lungă rătăcire către sine însuși, în intimitatea sufletească unde află „o uimire extraordinară", „o restriște adîncă". Altă dată descrie sentimentele orășanului în fața naturii, de care el știe cîtă nevoie are orînduirea urbană a vieții, și

odată cu aceasta evocă aurora, în rînduri care dacă cuprind și metafore convenționale ca, de pildă, „carul de foc" al soarelui și „undele eterice" ale văzduhului, conțin și notații mai autentice, cum ar fi acele despre „mărgăritarele licărind în vîrful fiecărui firicel de iarbă" sau despre „lina mișcare și întăritoarea răcoare a aerului".

În genere însă Codru-Drăgușanu nu este, în felul romanticilor din descendența unui Rousseau și Chateaubriand, un adorator al naturii sălbatice, menită să repare pe om de ostenelile civilizației. Ceea ce caută el este mai degrabă sinteza „naturii" și a „civilizației", așa cum i se pare a o găsi pe coasta vestică a Pădurii Negre, la Baden-Baden (p. 80). Cînd sinteza aceasta nu i se prezintă, ochiul i se oprește cu încîntare asupra marilor monumente, de pildă asupra Domului din Milano, care i se pare „un munte de marmură albă... tăiat în rețea" sau încă mai sugestiv: „un sloi de gheață (căutînd) spre cer". Dar deși ochiul său nu este închis nici pentru natură, nici pentru artă, ceea ce îl interesează îndeosebi este „omul" în nelimitata expansiune a varietăților lui naționale. Putem astfel spune că, dacă prin călătorul romantic Alecsandri s-a introdus în proza românească pitorescul exotic, prin peregrinul transilvan I. Codru-Drăgușanu domeniul nostru literar s-a îmbogățit cu exotismul moral.

Chiar din primul moment al trecerii lui în Muntenia, îl surprinde, spre deosebire de stările de acasă, o civilizație inferioară în latura confortului, cu bordeie „lipite pe dinăuntru ca oala", dar și vioiciunea superioară a oamenilor vorbind așa de tare, „ca și cînd dai cu biciul" (p. 7). În București este oprit totuși de boierii care „n-ar face un pas pe jos" și de tot ce este oriental în atitudinea și deprinderile lor. La Viena îl izbesc „oamenii supțiri, ca țînții... dar și sprinteni, ca țînțarii". Prințul Metternich anunță că va veni să viziteze pe domnitor, și Drăgușanu îl așteaptă plin de curiozitate. Impresia excepțională pîndită cu emoție nu se constituie însă. Tînărul aghiotant notează cu spirit: „M-am uitat lung la acest om mare, dar samănă cu toți nemții". La Milano, lungile lui haine orientale și chelia din creștetul capului îl fac a fi luat drept preot. I se dă locul de frunte la masă și toată lumea îi spune „signor abbate". Impresiile se aglomerează la Paris. Totul îl încîntă: frumusețea monumentală a orașului, firea oamenilor, grația femeilor. Asistă la coborîrea sarcofagului lui Napoleon în cripta Domului Invalizilor. Ia parte și la balul Operei, dar după „cancanul" dansat tot timpul, „galopul" care se încinge către dimineață îi prilejuiește o viziune apocaliptică: „La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de bezmetici săltînd în fuga mare, în jurul orchestrei, ca niște demoni bătuți cu biciul și fripți cu smoală fiartă, mult peste o oară pînă la încheierea balului" (p. 121).

De la scenele particulare și oamenii văzuți izolat, caracterizările autorului merg către firea și aspectul general al popoarelor. Cuvinte de o deosebită incisivitate găsește el despre francezi: „Vița franco-galică constă, în genere, din un soi de oameni mărunței de stat, trunchioși, bruneți la față, expresivi în fizionomie, veseli în purtare, ageri în mișcări și în cuvînt, apoi de mirare îmbuibați de sumeție națională" (p. 94). Ascultînd vorbind pe francezi, el surprinde caracterele graiului lor și ceea ce intră ca influență a culturii literare și retorice chiar în rostirea omului celui mai modest: „Și bărbații, dar mai ales femeile franceze sînt foarte meștere în arta conversației, dar nici poate fi în lume limbă mai limbută ca acea franceză. Despre lucrurile cele mai copilărești poți să te exprimi cu grație, cu dulceață, cu exactitate și importanță, ca și cum ai trata despre soarta națiilor" (p. 95). Limba englezilor îi place mai puțin, deși îi recunoaște calitatea conciziunii, cîștigată într-un lung trecut de comandă nautică. Ascultînd o reprezentație de operă la Covent-Garden, i se pare că graiul englezilor nu este făcut pentru a fi cîntat, căci, spune el: „armonia cere vocale sonore, limpezi, nu înghițite și strănutate, ca în limba lor" (p. 105). O vizită în City, cartierul bancar și comercial, îl pune în fața marii bogății a clasei burgheze și a virtuților cîștigate în practica profesiunilor negustorești. Caracterizarea strecoară în acompaniament ironia omului atașat idealurilor artistice și umaniste: „Pe lîngă aceea că englezul are bani destui, apoi e și om de cuvînt și solid ca metalul; te omoară cu exactitatea. El nu e speculant de nevoie, ca alte nații, ci speculant de condiție, și, așa, toate i-s cu putință. El nu-și schimbă condiția, ci-i rămîne credincios pînă la moarte" (p. 106). Alteori el procedează, în comparația firii naționale a francezilor și

englezilor, la adevărate generalizări de filozofia culturii: francezii îi amintesc pe vechii greci prin inconstanță frivolă, prin tendința spre revoluții, prin lux, spirit și gust; în timp ce prin puterea lor de a fi organizat cultura generală a popoarelor, ei sînt romanii timpului modern. Englezii, la rîndul lor, amintesc pe romani prin constanță și pe greci prin spiritul speculației materiale.

Incontestabilul talent psihologic al lui Codru-Drăgușanu îl face a găsi pretutindeni epitetul moral exact și formula concisă și naturală, urcînd uneori pînă la largile vederi ale unui spirit foarte deschis, într-o vreme în care scriitorii dădeau operelor lor un rost practic și o formă mai solemnă.

3 D. BOLINTINEANU

Călătoriile lui Dimitrie Bolintineanu, apărute în deceniul care urmează anului 1856 și care conțin, în parte, roadele literare ale exilului la care îl sortise acțiunea sa în revoluția de la 1848, nu au nici exuberanța coloristică a lui Alecsandri, nici nu mărturisesc ceva ca penetrația psihologică a lui Codru-Drăgușanu. Bolintineanu uită apoi adeseori că un jurnal de călătorie prețuiește mai ales prin destăinuirea directă, prin impresia nemijlocită și spontană, captată la izvorul însuși al experiențelor trăite. În cursul călătoriilor sale, el se oprește necontenit pentru a ne expune istoria locurilor pe care le străbate sau pentru a ne povesti legende în legătură cu ele. Călătorul acesta dorește să ne instruiască, nu numai să ne comunice viziunile și impresiile sale, ceea ce pentru un cititor de literatură este singurul lucru esențial. Cît despre povestirile romantice, intercalate, după o modă a timpului, în unele momente ale descrierii de călătorie, ele au la Alecsandri funcțiunea de a preciza sau adînci atmosfera locului în care amintirea lor se impune. Ce funcțiune poate avea însă istorisirea doctorului Franț, care ucisese un rival de dragoste la Berlin, făcută unor oameni tremurînd de frig în barca de la Cladova? Trebuie să îndepărtăm deci balastul digresiunii romantice sau istorice, sporit încă prin lungi citate erudite din călători apuseni, pentru a afla ce este viu în memorialele lui Bolintineanu. Un călător romantic va ieși astfel la iveală, introducînd în proza noastră noi proviziii

de pitoresc, culese din izvorul exotic desfundat mai înainte de Chateaubriand și Volney.

Bolintineanu călătorește în Balcani, trece prin Bosfor și Dardanele, vede Arhipelagul, se oprește mai multă vreme în Palestina și Egipt. Revine apoi la românii din Macedonia și trece pe coastele Asiei Mici. Umblînd prin atîtea locuri fecunde și însorite, el nu devine niciodată un pictor al culorii și al luminii, așa cum lucrul îi izbutise atît de bine lui Alecsandri. În insula Samos, în fața munților Caramaniei, la ieșirea din Iaffa, descrierea sa rămîne destul de palidă. Căci „marea lină și lucioasă ca o oglindă, surfasa de azur a undei, clima (!) senină, verzile dealuri, aleile răpitoare" nu sînt notațiile unui peisagist înzestrat. Este foarte caracteristic faptul că panoramei unice a Bosforului, călătorul nostru îi acordă abia două rînduri: „Noaptea se întindea asupra saraiurilor misterioase, pierdute prin arborii grădinelor desfătătoare ale Bosforului" (*Călătorii*, ed. P. V. Haneș, I, p. 87). Abia dacă viziunea insulelor Prinkipos palpită cu mai multă sensibilitate în ritmul celor trei complemente finale: „Insulele Principilor, semănate în fața mării, păreau că înoată sub cununele lor de scîntei, în apă, în umbră și în tăcere".

Dar cu aceasta atingem culoarea cea mai autentică de pe paleta puțin variată a lui Bolintineanu. Călătorul care nu este un talent solar, cum a fost caracterizat odată Alecsandri, vibrează mai viu la aspectele misterioase sau deznădăjduite, la spectacolele dezolării și ale morții, în care constituția lui afectivă găsește locul capabil să-l adăpostească. Bolintineanu a notat astfel de mai multe ori caracterul funebru, vasta ruină a fostei împărății turcești: „Ciudat neam, neamul turcesc! tot în Turcia pare în ruină: oameni și lucruri". Cînd ajunge la Cianac-Alesi, pe coasta Asiei Mici, musulmanii adunați la cafeneaua de pe malul mării îi dau impresia unei adunări de morți: „Aci aflarăm o mulțime de turci, cu chipuri galbene și posomorîte. Ei nici se mișcară, nici ridicară ochii să ne vadă, precum fac alții la venirea unor călători. I-ar fi luat cineva, văzîndu-i, pentru o adunare de morți în mijlocul mormintelor, precum se zice în baladele fantastice ale Occidentului. După ce ne așezarăm pe o bancă și trecură trei minute, ei ne salutară unul după altul, puind

mîna la cap" (*op. cit.*, I, p. 94). Pitorescul funebru, afinitatea pentru mormînt îi apare lui Bolintineanu pînă departe în Palestina, unde, în drumul Iordanului, el notează: „Din cînd în cînd, vedeam, pe marginile drumului, ridicîndu-se din morminte, cîte o ființă omenească, cîte un beduin, jumătate gol, cu chipuri palide, zbîrcite și sinistre pe cari rătăcea un zîmbet amar ce făcea și mai sinistră fizionomia lor. Aceste fantasme întindeau o mînă neagră, ce ai fi crezut transparinte, să primească bacșișul, pe cînd cu cealaltă mînă ținea o pușcă" (*ibid.*, p. 179).

Cînd trece de la oameni la peisaje, tablourile sale se compun din aceleași valori. Peisajul Iordanului, cu stîncile goale și arse de soare, are o vegetație atît de ezitantă în creșterea ei chinuită, încît „iarba și arborii parcă se cred că se umilesc de a crește". Pictorul depune atunci penelul și poetul liric intervine pentru a-și spune adînca lui posomoreală: „Pretutindeni prada, dezolația ne aduc aminte de răutatea omului din toate locurile, din toate timpurile! Oare cartea trecutului, scrisă cu lacrime de sînge, nu vădește că viitorul nu va fi mai ferice? Tristă și dureroasă cugetare! Cît de mult trebuie să sufere omul cel bun la această gîndire!... Prezentul se amestecă încă și mărturisește că nu este speranță pentru visele cele dulci ale inimilor nobile și generoase. Amar acelora ce în zborul imaginației lor și-au format o patrie, o societate ideală și frumoasă ca sufletul lor! Vine o zi cînd tot ce este verde, tot ce este tînăr în inimă îmbătrînește și se usucă" (*ibid.*, p. 180). În latura intervenției lirice în peisaj obține Bolintineanu unele din accentele cele mai energice ale *Călătoriilor*. Astfel, cînd ajunge pe coastele Mării Moarte, pana sa găsește o hiperbolă sublimă: „...Natura aici se pare atîta de degradată, încît ți se pare că distrugerea generală a lumii a început aici! Sufletul călătorului se despoaie de tinerețe, de iluzii și într-un minut îmbătrînește" (p. 191). Plutind pe Nil el are o viziune fantomatică: „O aură lină și plăcută răcoarea aerul, malurile Nilului, ce de la un timp începuseră a pierde mai mult cununa lor de verdeață, înotau acum în valuri de umbră și de lumină, în tăcere și în întristare, pale și albe cu satele, cu arborii de curmali, mai rari pe aici. Unele din sate, mai depărtate, apăreau și se pierdeau în

fundul umbrei și al deșertului. Departe, printre raze, printre umbrele serii, printre valurile mării de nisip cu mulțime de fețe, văzurăm piramidele“ (*op. cit.*, p. 249). Tabloul este obținut de un penel delicat, care știe să evoce fundurile estompate. Cadența lui armonioasă se desfășoară în simetrii duale: aura este „lină și plăcută“; malurile înotau în valuri de „umbră și lumină“, dar și în „tăcere și întristare“, fiind „pale și albe“, cu ale lor „sate și curmali“ etc. Va trebui să-l așteptăm pe Odobescu pentru a regăsi, după Bolintineanu, numărul și cadența oratorică în descrierea peisajului.

IV PROZATORII „JUNIMII“

1 TITU MAIORESCU

Însemnătatea contribuției lui Titu Maiorescu în ordinea artei literare nu este cu nimic mai prejos de aceea pe care el a obținut-o în atîtea alte domenii ale culturii naționale. Sînt cîteva orientări stilistice care devin imposibile îndată ce, după 1867, Maiorescu publică primele sale studii critice. Este adevărat că aceste studii privesc în primul rînd poezia lirică, înjosită în mai multe opere contemporane și a cărei îndrumare i se părea criticului mai urgentă. Cercetătorul de azi este totuși bucuros să afle, în primul volum al *Criticelor*, unele reflecții asupra prozei literare, analoage pînă la un punct acelora pe care Maiorescu le consacra liricii timpului său. Nu ne gîndim atît la considerațiile închinate prozei în *Direcția nouă*, care se mențin în generalități și se opresc, cu unele probleme de limbă, în vestibulul creației literare. Mai mult oferă Maiorescu în *Beția de cuvinte*, unde ne este indicat cu toată siguranța neajunsul pe care unii din scriitorii timpului, moștenindu-l de la retorismul înaintaș, îl perpetuau în ignorarea noilor cerințe ale momentului. „Beția de cuvinte“ este forma epigonică și degenerată a retoricii. Ocupîndu-se astfel de elucubrațiile stilistice ale unui Pantazi Ghica, Maiorescu are ocazia să noteze: „În fantazia d-sale cea învăpăiată adjectivele înoată cu grămada, și d-sa pescuiește cînd pe unul, cînd pe altul și-l aruncă fără alegere în brațele vreunui substantiv. Folosul acestei procedări literare este că poți petrece timpul cu variații asupra aceleiași teme, cu combinări și permutări în margi-

nea numărului de cuvinte date. Înţelesul rămîne acelaşi şi uneori fraza cîştigă" (*Beţia de cuvinte*, 1873, *Critice*, I, p. 235). Procedeul semnalat este renumita „amplificare", punctul principal în tehnica stilistică a retoricei. Altă dată, mai tîrziu, cînd, în *Oratori, retori şi limbuţi* (1902), criticul caracterizează pe unul din vorbitorii vremii, el îşi dă bine seama că are de-a face cu o prelungire degenerată a retoricei clasice: „Giorgio Brătianu îşi ţinea discursurile după regulele lui Quintilian cu *exordium, narratio propositio, probatio, refutatio, peroratio*, şi la glasul său puternic se adăoga o frazeologie bogată şi cea mai solemnă gesticulare, parcă ar fi rostit o predică de pe amvon" (*Critice*, III, p. 189). În locul acestor manevre oratorice, Maiorescu ar fi preferat „exactitatea şi sinceritatea discursului" (*ibid.*, p. 191).

Aceste ieşiri critice, oarecum întîmplătoare, definesc bine rolul lui Maiorescu în dezvoltarea prozei literare. Prin el şi după el retorismul paşoptist devine o categorie stilistică imposibilă. În răsturnarea de criterii pe care Maiorescu o provoacă se îngroapă reputaţia literară a lui Heliade. Dar, pentru a ne spune tot gîndul nostru, Maiorescu nu este, judecat după toată arta lui literară, atît de opus spiritului retoricei clasice. Scriitorul sobru şi demn, care a fost şi unul din cei mai însemnaţi vorbitori ai timpului său, nu se ridică atît împotriva retoricei, cît împotriva degenerării ei caricaturale, făcută din ostentaţie şi intemperanţă verbală. În articolul citat, el se arată plin de admiraţie pentru figura etică şi estetică a oratorului antic, pe care îl defineşte împreună cu Cicero: *vir bonus dicendi peritus*. Astfel, unele din procedeele clasice ale retoricei, şi, în primul rînd, amplificarea, observată în forma ei coruptă la un Pantazi Ghica, apare cu măiestrie sub pana sa. Iată, de pildă, în *Progresul adevărului* (1883), amplificarea despre caracterele vorbei pronunţate, în contrast cu vorba scrisă: „Scriem, pentru a ne răspîndi gîndirea mai departe decît o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spaţiu. Rostită acum, ea amuţeşte apoi; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude şi îşi aduce aminte de ea, o poartă chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dintîi: aducerea-aminte e necredincioasă; vorba purtată de altul nu e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului. De aceea sunetul trecător caută a se transforma în literă statornică..." (*Critice*, II, p. 245). Construcţia acestui pasaj este tipic retorică, cu dezvoltările, cu periodizarea ei în termeni duali şi contrastanţi. Exemplul nu este unic. În acelaşi articol, aflăm şi o altă dezvoltare retorică, susţinută de comparaţii şi înnobilată de un patos sever. Este momentul în care, urmărind chipul în care se răspîndeşte o idee nouă şi fecundă, Maiorescu ajunge a evoca stadiul în care gînditorul, întrecînd primele deziluzii, se pregăteşte pentru noi avînturi: „durerea dă acum sufletului său ultima consecraţiune şi o adîncime pînă atunci necunoscută. Din ea trebuie să adune puteri nouă şi un nou sprijin întru îndeplinirea menirii sale. Cu îndoită concentrare îşi reîncepe lucrarea, şi resignaţiunea, ce de-acum înainte apare fără voie în toate manifestările sale, le dă un farmec surprinzător. În curînd felurite alte idei vin în ajutorul concepţiunii primitive, dar nu mai năvălesc acum ca ploaia zgomotoasă de vară, ci se aşează lin ca fulgii de zăpadă peste lucrarea sa, o acopăr, o ocrotesc şi îi dau o nouă înrodire. A venit iarna vieţii sale sufleteşti, timp de amorţire în aparenţă, dar în realitate timp de neobosită pregătire pentru renaşterea primăverii" (*ibid.*, p. 252—253). Pasajul intervine într-un studiu a cărei temă este „evoluţiunea psihologică în judecăţile literare". După cum se poate însă lesne constata, tema nu este tratată cu uscăciune ştiinţifică, ci în maniera somptuoasă şi patetică a retoricei, dar cu măsură şi cu demnitate.

În atelierul oratoriei găseşte Maiorescu mijloacele sale stilistice de căpetenie. Desigur, Maiorescu nu este un scriitor cu imaginaţia vie, cu paleta încărcată de culoare, deşi pe-alocuri, după cum vom vedea îndată, comparaţiile şi metaforele joacă un oarecare rol în scrisul său. Farmecul literar al operelor lui Maiorescu provine din scurtimea sugestivă, din pregnanţa formulărilor sale. Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii lapidare. Scriitorul trecuse prin buna şcoală a literaturii şi limbii latine, în care va lăuda mai tîrziu „brevietatea lapidară, vigoarea şi energia stilului" cioplit parcă în granit (*Critice*, I, p. 282). Caracterul sentenţios al prozei maioresciene este incontestabil. Expunerea sa se opreşte din cînd în cînd pentru a lua forma maximei şi apoftegmei. Dar maxime, sentinţe, apoftegme nu sînt oare manifestări ale stilului oratoric, momente de concentrare şi tensiune ale debitului retoric? Azvîrlă o sentinţă un orator

de pe tribună în momentul culminant al expunerii sale și pronunță o apoftegmă un bărbat de stat sau un general în clipa supremă și reprezentativă a însărcinărilor sale publice. Maxima este, la rîndul ei, un fruct al conversației între oameni spirituali și comunicativi. Istoricește vorbind, maxima ca gen literar nu este oare, prin moraliștii francezi, un produs al culturii moderne în Franța vechiului regim, al incomparabilei arte de a conversa, care a înflorit în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea francez?[1] Apoftegma, sentința, maxima țintesc către efect; ele nu doresc numai să comunice, dar să convingă și să seducă, și dovedesc prin această finalitate a lor netăgăduita lor origine retorică.

Nenumărate sînt sentințele lapidare în scrisul lui Maiorescu. Astfel, vorbind despre lingușirea care înconjoară adeseori operele cele mai mediocre, Maiorescu își concentrează în formulă izbitoare cugetarea sa: „Corul de apologiști în cantitatea lui stă în proporție inversă cu valoarea dinlăuntru a obiectului lăudat, și soarta prea blîndă, fiindcă a rezervat nulităților disprețul uitării în viitor, le mîngîie cu parfumul ieftin al lingușirilor majorității contemporane" (*op. cit.*, I, p. 140). Lucrarea intelectuală este legată cu mari amărăciuni pentru autorul ei: „...nu fără lupte grele poți rupe roadele din pomul cunoștinței, și îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, lași o iluzie pierdută" (I, p. 141). Cine are vocațiune? „Acela are vocațiune care în momentul lucrării se uită pe sine" (III, p. 246). În ce constă obstacolul care se opune răspîndirii adevărului?... „Adevărata lui piedică nu era ignoranța, ci ignorarea" (II, p. 253). Care este caracteristica psihologică a tînărului? „Omul tînăr nu este, ci devine; numai despre omul bătrîn se poate întrucîtva zice că este, fiindcă a fost și s-a dovedit" (II, p. 271). Și în același sens: „Tinerețea e totdeauna o enigmă, vîrsta matură e dezlegarea enigmei" (II, p. 273). O mare bogăție de maxime se găsește în studiul despre *Oratori, retori și limbuți*: „Oratorul vorbește pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi" (III, p. 203). Și în varietatea aceleiași idei: „Pe orator îl stăpînește scopul, pe retor deșertăciunea, pe guraliv mîncărimea de limbă. De aceea oratorul poate avea valoare permanentă, retorul numai una trecătoare, limbutul nici una" (III, p. 204). Maiorescu a publicat, sub titlul *Aforisme*, o serie de formulări din aceeași categorie, așchii sărite din cioplirea blocului mai mare. Un editor ar putea spori șirul acestor aforisme cu tot ce le poate adăuga din abundență articolele critice și filozofice.

Am amintit mai sus comparațiile și imaginile care apar pe alocuri sub condeiul lui Maiorescu. Ele nu se ivesc însă, ca să spunem așa, cu o finalitate proprie, adică pentru plăcerea scriitorului de a zugrăvi prin cuvinte și de a evoca realitatea sensibilă. Imaginile maioresciene au totdeauna o funcțiune practică și retorică; ele sînt mijloace în serviciul lucrării de comunicare a ideilor. Ele intervin în anumite momente caracteristice ale vorbirii, pentru a sprijini pe cale intuitivă raționamentul și pentru a smulge și aprobarea acelora pe care expunerea abstractă de pînă atunci nu i-a fi convins încă. Astfel, cînd scriitorul vrea să ne descrie retragerea în sine însuși a gînditorului care a cunoscut primele decepții legate de soarta operei sale printre oameni, o imagine vine să întărească observația sa: „Nu cu pînzele desfășurate îi plutește vasul spre marea senină, ci pe o luntre de scăpare reintră dinaintea furtunii în vechiul port al meditațiunilor singuratice" (II, p. 252). Pentru a face mai ușor înțeleasă ideea despre „îngustimea" conștiinței omenești, o imagine care variază renumitul mit platonician al peșterii vine să-și ofere serviciile: „sufletul omului seamănă unei imense colecții, cu mii și mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peșteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decît cu un mic felinar blindat, al cărui focar strîmt ar arunca un mănunchi subțire de raze asupra cel mult șapte obiecte deodată" (II, p. 264). Îngustimea con-

[1] Într-un studiu asupra lui la Rochefoucauld, regretatul Paul Zarifopol a pus bine în lumină relația în care stă maxima cu stilul vorbit și cu elocvența: „Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversație, maxima este, mi se pare, un product evident și natural al stilului vorbit. Și este de înțeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcțiunea ei estetică, în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puțin acelui stil. În general, se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de meditație, de cugetarea solitară și cît mai personală decît de comunicare și transmitere, în scurt de așa-numita elocvență, în înțelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială" (*Pentru arta literară*, 1934, p. 239).

științei este pricina faptului că mulți oameni de cultură nu ajung niciodată să se exprime deplin. Observația aceasta este oare lipsită de limpezime? O comparație o va lămuri numaidecît: „Un izvor adînc este ascuns în fiecare om de cultură, însă, precum izvorul s-a format picătură cu picătură de la momentul nașterii, tot așa nu clocotește la lumina zilei decît picătură cu picătură pînă în momentul morții, și cei mai mulți din noi ajung chiar la ultima clipă a existenței lor fără să-și fi putut spune ultimul cuvînt" (II, p. 267). Gîndul despre nevoia disciplinei intelectuale, a sistematizării ideilor, găsește această imagine sensibilizatoare: „O mie de boabe stau împrăștiate în diferite locuri, tu îți pierzi vremea ca să le cauți una cîte una; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucătură a mînei stăpînești totalitatea șiragului" (II, p. 273).

În planul imaginației maioresciene, trebuiesc amintite și acele cîteva portrete în care trăsătura fizică sprijină caracterizarea morală. Iată-l pe Leon Negruzzi: „înalt la statură, lat la față și la piept, cu umbletul balansat ca al marinarilor, cu gestul larg și cu rîsul zgomotos al temperamentului sanguinic, era mai întîi de toate un om bun la inimă, milos, cinstit și vesel pînă la ușurință" (III, p. 144). Portretul lui Giorgio Brătianu, personaj politic uitat astăzi, este prezentat în stilizare comică: „Mic de statură... îmbrăcat pururea în negru și cu părul negru, și cu niște ochi tot negri, a căror lumină sclipea neliniștit ca flacăra bătută de vînt, Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulele lui Quintilian... Avînd obiceiul de a trage tabac, avea și batiste mari de mătase roșie, și cînd își desfășura un asemenea drapel, în mijlocul discursului, era lucru știut că de-acum avea să reînceapă vorbirea cu puteri împrospătate" (III, p. 189). Iată-l pe Nicolae Blaremberg, „înalt la trup, cu spinarea încovoiată, cu hainele prea largi ale omului prea subțire, cu părul răsfirat în puține șuvițe, cu ochii în fundul capului, cu o barbă rară care încadra neregulat o față îngălbenită, Nicolae Blaremberg, în relațiile sale cu colegii din Cameră, se arăta mai întîi de toate de o politeță exagerată — în limbagiul său franțuzit, el ar fi numit-o *obsequioasă* — și sub ea se ascunde permanenta iritare a unei ambiții nemărginite și ura împotriva tuturor oamenilor politici care se ridicase deasupra lui" (III, p. 191). Portretele care apar în introducerile *Discursurilor parlamentare*, acela al lui Lascăr Catargi (IV, p. 59), al lui G. Panu (V, p. 85 urm.), în cea mai mare parte acela al lui Dimitrie Ghika (V, p. 2 urm.) sînt constituite mai degrabă din trăsături morale și au în genere vigoarea stilului său sentențios.

Oricît ar fi funcționat pe-alocuri fantezia lui Maiorescu, darurile lui scriitoricești trebuiesc căutate cu precădere pe alte tărîmuri decît ale imaginii. Una din uneltele artistice pe care le-a mînuit mai bine Maiorescu și aceea care i-a asigurat mai multe succese este, fără îndoială, ironia lui. Să spunem îndată că ironia maioresciană este altceva decît amarnicul sarcasm al lui Heliade, altceva decît umorul mai degrabă blînd al lui C. Negruzzi și Ion Ghica. Rîsul lui Maiorescu este tăios, dar demn. Este reacția unui om care privește de sus pe adversari, înveselindu-se pe seama lor, dar fără să depășească vreodată nivelul acelei urbanități în care se ghicește preocuparea omului de a se respecta mai întîi pe sine. Cum procedează ironia maioresciană? Speculînd mai întîi comicul reducerii la absurd, ca atunci cînd, în *Poezia română*, transformă în proză unele din versurile contemporanilor săi, pentru a evidenția mai bine absurditatea ilariantă a imaginilor cuprinse în ele. O astfel de transformare prozaică pune în evidență imagini ca, de pildă, aceea care vorbește despre „o buză pe care joacă coruri de nimfe" sau „inimi înfocate, legate de un imn cu stîlpări de nemurire", de care au rîs atîta contemporanii. Alteori, ironia maioresciană procedează prin micșorare, prin bagatelizare. Criticul observă în proza unui gazetar accente amintind pe ale revoluționarilor teroriști de odinioară. „Radicalii teroriști din Franța, continuă el, își executau dorințele lor prin sînge, și în contra lor a trebuit să opereze ghilotina; radicalii noștri de astăzi își arată dorințele dumnealor prin cerneală, și în contra lor e destul să opereze o foaie de hîrtie sugătoare" (III, p. 48). Alteori întîmpinăm simularea tonului grav și pedant sub care se dezvăluie curînd rîsul celui ce se înveselește pe seama adversarului. „Să nu surîdă nimeni, cetindu-le", își încheia un redactor al foii *Adunarea națională* considerațiile extravagante. „Acesta trece peste glumă; onorabilă Adunare națională! exclamă Maiorescu în gravul stil al perorației. Surîsul cel puțin trebuie să

ne fie iertat! Căci una din însuşirile cele mai fericite ale neamului omenesc, şi care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăţi ale vieţii sociale şi literare, sînt tocmai acele mişcări jumătate trupeşti, jumătate sufleteşti, care încep cu simplul surîs şi se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoştinţă pentru vioiciunea geniului antic ne-am dedat a o numi un rîs homeric" (I, p. 129). De fapt, veselia maioresciană nu urcă niciodată pînă la acest nivel al exuberanţei. Ea opune mai degrabă măsura ei exceselor de atîtea feluri ale contemporanilor.

2 M. EMINESCU

Poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu* au fost de cele mai multe ori citite cu interesul de a se vedea cum unele din motivele sau mijloacele lirismului eminescian se prepară sau se regăsesc în ele, cu interesul adică pe care l-am încerca pătrunzînd în laboratorul unui alchimist. Miracolul eminescian putea fi contemplat aici în schiţa lui premergătoare şi în mecanismul lui demontat. Proza lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăşi. Cîteva din frumuseţile cele mai de seamă ale artei româneşti de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi îşi află aci începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realităţii, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificaţii adînci. Nimeni înaintea lui Eminescu şi nimeni după el n-a reuşit mai bine în acea pictură fantastică a realităţii care aminteşte arta unui William Blake. Iată un apus de soare: „Departe, munţii cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi şi plini pare-că de vijelie, treceau pe cerul adînc-albastru; prin ei munţii ridicau adîncuri şi coaste-n risipă, stanuri negre şi trunchete despicau pe ici, pe colo, negurile, şi un brad se înălţa singur şi detunat pe-un vîrf de munte în faţa soarelui ce apunea. Cînd soarele intră în nouri, ei părură roşii şi vineţi, tiviţi cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci

adînci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, și numai din cînd în cînd, sfîșiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură" (*Sărmanul Dionis*, în *Scrieri literare*, ed. D. Murărașu, p. 50). Caracterul fantastic și vizionar al acestei descripții provine din abundența ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din culoarea revărsată peste ea cu profunzime, din simbolurile care îi dau adîncimea unei vieți morale. Alteori, elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună: „Cerul încărunți de nouri, vîntul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Șerpi roșii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un prooroc al pierzării" (*Făt-Frumos din lacrimă*, *ibid.*, p. 11). Scriitorul nu mai are nevoie să adauge descrierii, așa cum făcea Alecsandri, comentarul său moral. Semnificația spirituală a tabloului se desprinde din simbolismul lui. Un puternic elan dinamic însuflețește apoi viziunea. Verbele ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mișcare. Nourii sînt evocați trecînd pe cerul albastru. Munții ridică adîncuri ca într-o catastrofă seismică. Vîntul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinamismul tabloului adîncește viața lui morală. S-ar spune că natura întreagă este văzută de Eminescu ca o ființă însuflețită de o putere demonică, înzestrată cu o viață lăuntrică plină de tragism. Pe Alecsandri îl interesa suprafața pitorească a lucrurilor; pe Eminescu, adîncimea lor morală, expresiunea lor.

Observația este adevărată și pentru portretele eminesciene. Iată-l pe acela al lui Dionis: „Fața era de acea dulceață vînătă, albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră" (*ibid.*, p. 35). Și mai departe: „Ridicîndu-și căciula cea mițoasă, vedem o frunte atît de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam prea lung, curgea în vițe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului" (*ibid.*, p. 36). Pictorul expresiunii coboară în adîncimile psihologice ale eroului său, unde găsește aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocența copilărească. Vrednic a

fi reținut este apoi portretul romantic al lui Toma Nour în *Geniu pustiu*, adevărat „demon" eminescian, personaj comun liricei și povestirilor poetului.[1] În aceste pagini, pe care Eminescu însuși nu le-a încredințat niciodată tiparului, nu întîmpinăm comparații deopotrivă cu acele care alcătuiesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este prezentă însă și aci: „Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strînș lipite, vinete, erau de o asprime rară" (*ibid.*, p. 140—141). Toate liniile acestui tablou au o convergență lăuntrică. Unirea lor reface un caracter și o pasiune.

Pictorul vieții morale găsește unul din mijloacele sale cele mai potrivite în întrebuințarea pe care o dă epitetului. Epitetele eminesciene apar mai întotdeauna în grupe de trei și într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral, ca și cum ele ar aparține de drept aceluiași plan. Ni se vorbește, astfel, de o „evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare" (p. 45). „Ghebos" și, la rigoare, „fantastic", sînt însă trăsături văzute; în timp ce „evlavios" este obiectul unei intuiții spirituale. Diferența de planuri nu-l împiedică însă pe Eminescu să asocieze acești termeni. Este o particularitate a stilului său prin care nuanța morală se introduce și în pictura lucrurilor văzute sau auzite. Exemplele epitetului trial sînt nenumărate în proza lui Eminescu. Iată cîteva din ele: „...o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare" (p. 47), „...ochii ei... se îndreptară spre el, adînci, miloși, plutitori" (p. 75), „...ochii... mai dulci, mai întunecoși, mai demonici" (p. 102), „...fantasmă palidă, sceptică, lungă" (p. 162), „...un cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic bulgării de pămînt" (p. 167), „...glasul ei dulce și moale și încet" (p. 148), „...un valț turbat, înamorat și trist" (p. 178), „...frumos ca o femeie blondă, palidă, interesantă" (p. 219) etc.

[1] Asupra „demonului eminescian", v. lucrarea mea *Poezia lui Eminescu*, 1930, cap. I, apoi acelă consacrat *Luceafărului*.

Tot ca un mijloc al interiorizării tablourilor și descrierilor apar în proza lui Eminescu comparațiile morale, adică acele care ilustrează și întăresc o trăsătură văzută, printr-una spirituală. Astfel, în *Făt-Frumos din lacrimă,* eroul împreună cu fata răpită „fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi" (p. 15). Altă dată, „luna palidă trecea printre nouri suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci" (p. 22). Un colț de stîncă ivit deodată în calea fugarilor le apare „sur, drept, neclintit, un uriaș împietrit ca spaima" (p. 22). Astfel, prin derogare de la funcțiunea mai generală a comparației, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești. Cînd n-avem de-a face cu comparații morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, departe de a spori gradul de sensibilitate a viziunilor sale, le împuținează mai degrabă consistența lor materială, promovîndu-le către fantomatic și diafanitate, ca atunci cînd ne vorbește despre „haina ei albă și lungă (care) părea un nour de raze și umbre" (p. 9), despre „o față mai albă ca argintul crinului" (p. 4), despre „anii vieții lui... ca o frunză pe apă" (p. 37), despre „degetele ei ca din ceară albă" (p. 9) etc. Aci este locul să amintim profuziunea culorilor morții, a „vînătului" și „argintului", care se amestecă în descrierile lui Eminescu cu o insistență de-a dreptul obsesivă. Astfel, în timp ce norii sînt mai totdeauna vineți, lumina lunii este argintie. Vinete sînt însă și stelele: „vînăta stea a dimineții" (p. 41). Un personaj este întrevăzut în semiîntunericul vînăt al odăii" (p. 111). Unui altuia i se observă „buzele strîns lipite, vinete" (p. 139). Un altul sărută „ochii cei de foc vînăt ai icoanei" (p. 150). Altă dată ni se vorbește despre „capul vînăt al acelui amic nefericit" (p. 155), despre „paloarea sa mai adîncă, vînătă" (p. 167), despre „ochii stinși de vreme (ce) păreau că lucesc ca două flori vinete" (p. 173), despre chipul unui mort peste care „curgea spuma cea vînătă a morții" (p. 204), despre „pielea cea vînătă de pe fața bătrînului" (p. 206), despre „o vînătă și lucie țeavă de pușcă" (p. 220) etc., etc. Mai deasă este notația argintului: „nourul de argint" (p. 47), „sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunii" (p. 48), munții își aprind „jăratecul de argint al frunților lor" (p. 50), rătăcind în timpul nopții, Dan privește „curțile albe ca argintul" (p. 56), luna apare „ca un scut de argint" (p. 57), „albă, ca argintul noaptea, trecea Maria..." (p. 66), rîul se limpezește sub soare „de poți număra în fundu-i toate argintăriile lui" (p. 66), izvoarele șerpuiesc „cu argintul lor fluid" (p. 104), un tufiș nins pare în mijlocul nopții „o fantasmă de argint pe un cîmp de argint" (p. 173), un crin este „strălucit ca argintul" (p. 177) etc., etc. Totul este astfel văzut sub culorile morții sau în strălucire spectrală.

Dar în timp ce scade consistența materială a aspectelor văzute, crește expresia stărilor de intensitate și adîncime morală. Împrejurarea poate fi observată în chiar vocabularul scriitorului, care face un uz neîngrădit de termenii *adînc, adîncime, intensiv,* apăruți cu această mare frecvență mai întîi în paginile lui. În *Făt-Frumos din lacrimă...* „împărăteasa atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adîncul sufletului său" (p. 5). Tot acolo... „în pieptuarile păstorilor încolțea un dor adînc, mai întunecos, mai mare — dorul voiniciei" (p. 6). Altă dată ni se vorbește despre „ochi de o adîncime nespusă" (p. 40). Maestrul Ruben îl întreabă pe Dionis: „Crezi că te-aș fi ales de discipolul meu, de nu te știam vrednic și adînc?" (p. 54). Maestrul revelă învățăcelului: „sufletul tău nemuritor, nesfîrșit în adîncimea lui" (p. 54). Într-un rînd se face observația: „Cînd națiunea e-n întuneric, ea doarme în adîncimile geniului și a puterilor sale neștiute" (p. 143). Observînd fizionomiile, scriitorul observă: „fața sa devenea din ce în ce mai profundă și mai expresivă" (p. 144) sau „o gîndire adîncă părea că o coprinsese" (p. 156). Ea ascultă „o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare" (p. 148) etc., etc. Adîncimea este — ca să spunem așa — calitatea afectului eminescian, intensitatea este cantitatea lui. Eminescu este pictorul stărilor răscolitoare, intensive: „Ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate" (p. 35), observă scriitorul vorbind despre Dionis. Și mai departe: „Ochii lui cei moi și străluciți se pierdură în acea intensivă visătorie care stă cîteodată atît de bine băieților" (p. 36). Altă dată auzim exclamația: „Cîtă intensivă, dureroasă, fără de nume fericire într-o oară de amor!" (p. 73). Despre Cezara ni se spune: „ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce vo-

luptate" (p. 131). Nimeni nu s-a oprit în aceeași măsură ca Eminescu pentru a evoca exacerbația voluptății. Scena în care Cezara îl privește, din ascunzișul ei, pe Ieronim, aceea a primei lor îmbrățișări sînt, printre altele, de un aprig erotism. De asemeni, în evocarea eroilor săi, pictorul caracterelor și al stărilor de adîncime n-a uitat niciodată să sublinieze în ei structura robustă și aptă pentru voluptate.

Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei ei morale, și pe oameni, în stratul stărilor lor de adîncime și intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el, a cîștigat însă fantezia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisajul transcendent. Evocarea lunii în *Sărmanul Dionis*, insula lui Euthanasius în *Cezara* sînt printre cele mai de seamă și, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre.[1] Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus. Iată peisajul lunar, creat de fantezia lui Dionis: „Înzestrat de o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și, dintr-un șir de munți, a zidit demonicul său palat. Colonade, stînci sure, streșine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure, ponorîte în fundul rîpelor, pînă într-o vale întinsă, tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfring în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pari a te uita în cer" (*ibid.*, p. 65). Pasajul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cîntă, cu frunze îngreuiate de gîndaci ca pietre prețioase, cu pînze de păianjen sclipind ca o punte de diamante azvîrlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări, fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un moment în care nici un scriitor nu se gîndise încă a-l pune la contribuție.

Legătura care unește pe scriitorii „Junimei" provine nu numai din barajul pe care ei îl opun retorismului mai vechi, dar și din contactul pe care îl stabilesc cu viața, cu limba și cu inspirația populară. Necesitatea acestui contact, afir-

[1] V. și observațiile d-lui Mircea Eliade, în *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundațiilor*, 1 iulie 1939.

mată în principiu de Titu Maiorescu, este ilustrată de fiecare din scriitorii „Junimei", cu diferențe apreciabile. Poate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferențe, decît înfățișarea modului în care ei tratează materia obștească a unui basm popular. Iată-l, de pildă, pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din tei*. Peste materia comună și cîteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sînt, de pildă, frazele stereotipe revenind ori de cîte ori anumite situații analogice se refac, elementele artistice ale povestirii se dilată și cresc mult peste nivelul obișnuit poporului. Intensitatea fastuoasă a culorii deosebește basmul lui Eminescu de modelul lui popular în măsura care separă un banchet princiar de un simplu ospăț țărănesc. Dar există, în stilizarea eminesciană a basmului, nu numai mai mult aur și argint, mai multe pietre prețioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar și o atitudine descriptivă, atentă la nuanțele aparenței și ale expresiunii, prin care simțim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare. Cînd, de pildă, Eminescu descrie, la curtea împăratului, sala „înaltă, susținută de stîlpi și de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o mîndră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din cîte un singur mărgăritar mare" (p. 7), înțelegem că poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de pe direcția ei. Cînd însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, „hainele ei umede de ploaie (care) se lipise de membrele dulci și rotunde" sau cînd notează: „mergeau așa de iute, încît i se părea că pustiul și valurile mării fug, iar ei stau pe loc", sîntem tot atît de conștienți că ne găsim în fața unei atitudini scriitoricești care, prin preocuparea ei de a nota senzația exactă, părăsește, de fapt, sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cît de cît completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în fața cărora se oprește mai întîi cu gravitate: un joc obișnuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sînt de căutat în acele pagini ale *Sărmanului Dionis*, unde după adîncile reflecții inițiale asupra idealității spa-

ţiului şi timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale oraşului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adîncile gînduri de mai înainte: „existenţa ideală a acestor reflecţiuni avea de izvor de emanaţiune un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel" (p. 34). Ploaia care cădea cu abundenţă inundă literalmente pe metafizician: „Umbra eroului nostru dispărea prin şiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat şi te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie — hainele lui ude — sau metafizica". Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femei cu faţa acoperită „asemenea zeilor întunecaţi din epopeile nordice" sau beţivi — şi deodată fantasticul irumpe cu violenţă — care „îşi făceau de vorbă cu păreţii şi cu vîntul" (p. 35) etc. Astfel de accente alcătuiesc în *Sărmanul Dionis*, în *La aniversară*, în *Archaeus*, elementul de contrast şi de echilibru, în lipsa cărora comparaţia ar suferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui Eminescu, paginile *Cezarei*, de pildă, nu sînt nicidecum scutite.

3 I. CREANGA

Cititorul lui Creangă este mai întîi izbit de mulţimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuţie în paginile *Amintirilor*, ale *Poveştilor*, ale *Anecdotelor*. Imaginile, metaforele, comparaţiile lui Creangă sînt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii. S-au întocmit glosare ale lui Creangă. S-ar putea alcătui şi bogatul inventar al zicerilor sale tipice, cu indicaţia izvorului lor folcloric şi al ariei lor de răspîndire, o lucrare prin care ne-am putea da mai exact seama de partea poporului nostru care vorbeşte prin Creangă, atunci cînd sub pana sa apar expresiile: „înaintau la învăţătură pînă la genunchiul broaştei"; „s-a dus unde i-a fost scris"; „tot îs mai aproape dinţii decît părinţii"; „îi plin de noroc cu broasca de păr"; „biserica-i în inima omului"; „ce ţi-i scris în frunte ţi-i pus"; „ne-am pus bine-rău gura la cale"; „las-o moartă în păpuşoi"; „tot păţitu-i priceput"; „mă lăsă cu pielea goală în baltă"; „milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima"; „mi-am ţinut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi"; „a fi prieten unghie şi carne"; „a da cinstea pe ruşine şi pacea pe gîlceavă"; „ne era a învăţa cum nu-i e cînelui a linge sare"; „na-ţi-o bună, că ţi-am frînt-o"; „ne ducem dracului pomană"; „a prins pe Dumnezeu de-un picior"; „o noapte nu-i legată de gard"; „lucrul ieşea gîrlă din mînile lor"; „mi-a trecut ciolan prin ciolan (de oboseală)" etc., etc. Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile

lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întîmplător, prin care se rostește fantezia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecății literare. Zicerile tipice sînt în Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbește un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal și anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăvește o natură rustică și jovială, un stilist abundent, folosind formele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încîntat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc. Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humulești și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de culoare și umor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană și inconștientă, pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este, de fapt, creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă.

Problema stilistică pe care o impune proza lui Creangă constă din izolarea mijloacelor ei individuale, mai ușor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le folosește. Care sînt aceste mijloace? Toate decurg din însușirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decît absorbită cu ochii în paginile unei cărți. Pentru a ilustra oralitatea artei lui Creangă, analizei i se impun mai întîi formele graiului viu: „Ș-apoi dă, Doamne, bine"; „și vorba ceea"; „hăt bine"; „ei, ei, ce-i de făcut?"; „scurt și cuprinzător"; „haidem"; „de voie, de nevoie"; „pace bună!" etc., apoi numeroase onomatopei: *hîrști; hai, hai! hai, hai!; zvrr, buștiuluc!; foflenchiu; popic; zbr; durai-vurai; teleap-teleap; horp* etc., rimele și asonanțele structurate în expunere, foarte numeroase în povestea lui *Harap-Alb*: „toate-mi mergeau după plac, fără leac de supărare"; „nu-i după cum gîndește omul, ci-i după cum vrea Domnul"; „cînd sînt zile și noroc, treci prin apă și prin foc"; „vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, spre drum de Nimerilă" („ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai

dați"; „parcă-i un boț-Chilimboț-boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu-i fie de deochi!"; „taie de unde vrea și cît îi place, tu te uiți și n-ai ce face"; „feciori de ghindă, fătați în tindă"; „ce-i păți, cu mine nu-i împărți"; „omul are un dar și un amar"; „și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul"; „nici la stat, nici la purtat".[1] Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

Orală este la Creangă și plăcerea pentru cuvinte, înșirate uneori în lungi enumerări fără alt scop, decît acel artistic al defilării lor cu atîtea fizionomii variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul: „Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare; lăiți și paturi de jur-împrejur; lîngă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, muschea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar" (*Amintiri*, în *Opere complete*, Ed. „Cartea românească", 1938, p. 59). Iată și pe jupîn Ștrul din Tîrgul Neamțului, „negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri" (*Moș Nichifor Coțcariul*, *ibid*., p. 102). Dar aceste acumulări verbale nu amintesc oare pe acele atît de frecvente ale lui Rabelais, care descrie, de pildă, costumul călugărilor din mînăstirea Thélème: *„Au dessus de la chemise vestoient la belle vasquine, de quelques beau camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas blanc, rouge, tanné, gris etc., au dessus, la cotte de tafetas d'argent fait à broderie de fin or, et à l'aigueille entortillé, ou, scelon que bon leur sembloient, et correspondent*

[1] Asupra oralității lui Creangă s-au oprit mai toți criticii care au scris despre arta lui, Boutière, Călinescu și acum, în urmă, cu excelente observații asupra rolului intonației în formulele povestitorului, d-l Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor*, septembrie-noiembrie 1938.

à la disposition de l'air, de satin, damas, velours orangé, tanné, verd, cendré, bleu, jaune clair, rouge cramoysi, blanc, drap d'or, toille d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes" etc. (*Gargantua*, I, 56, ed. Garnier, vol. I, p. 147).

Rabelais este, dealtfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulaţia enormă, care face din Oşlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăţi-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua şi Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personaje, nu numai prin umorul abundent, dar şi prin oralitatea stilului, care îl determină şi pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia şi asonanţa şi să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte. [1]

Orală este, în sfîrşit, frumoasa cadenţă, mai puţin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unităţi ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanţă alcătuieşte un tablou plin de o armonie opulentă şi variată. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale perioadei de 8—12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2) —7 silabe:

---

[1] Apropierea de Rabelais s-a impus de mai multe ori criticii şi ea ar putea alcătui obiectul unui interesant studiu de afinităţi literare, menit să lumineze mai adînc structura artistică a lui Creangă. Astfel, realismul viguros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela consacrat chipului în care seminariştii studiau la Folticeni, i se pare d-lui Jean Boutière (*La vie et l'oeuvre de Creangă*, Paris, 1930, p. 197, 213) că „...aminteşte în mod singular pe acela al lui Rabelais". Altă dată, criticul francez remarcă „verva uneori prolixă şi cam groasă, dar atît de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gîndi la verva lui Rabelais". În lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu (*Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „pantagrueleşti" figurile mitologice din *Harap-Alb*. În fine, în biografia sa recentă, d-l G. Călinescu (*Viaţa lui Ion Creangă*, Bucureşti, 1938, p. 341 urm.) atribuie lui Creangă „un procedeu tipic autorilor cărturăreşti ca Rabelais, şi, în linia lui, ca Sterne şi Anatole France, şi anume paralela continuă, dusă pînă la beţie, între actualitate şi experienţa acumulată" prin intermediul citatului, pe care Creangă îl deţine, dealtfel, nu din ştiinţa cărţilor, ci din tradiţia orală. Greu se poate face totuşi o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecţia scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a erudiţiei.

8 silabe „Dragu-mi era satul nostru
11 cu Ozana cea frumos curgătoare
8 şi limpede ca cristalul,
12 în care se oglindeşte cu mîhnire
6 Cetatea Neamţului,
5 de-atîtea veacuri!
9 Dragu-mi era tata şi mama,
7 fraţii şi surorile,
7 şi băieţii satului,
11 tovarăşii mei din copilărie,
12 cu cari în zilele geroase de iarnă,
11 mă desfătam pe gheaţă şi la săniuş;
3 iar vara
11 în zilele frumoase de sărbători
6 cîntînd şi chiuind,
15 cutreieram dumbrăvile şi luncile umbroase,
7 prundul cu ştioalnele,
8 ţarinele cu holdele,
6 cîmpul cu florile
6 şi mîndrele dealuri,
10 de după care-mi zîmbeau zorile,
12 în zburdalnica vîrstă a tinereţii."

•

6 „Nu ştiu alţii cum sînt,
2 dar eu,
12 cînd mă gîndesc la locul naşterii mele,
12 la stîlpul hornului unde lega mama
10 o sfară cu motocei la capăt,
12 de crăpau mîţele jucîndu-se cu ei,
10 la prichiciul vetrei cel humuit
11 de care mă ţineam cînd începusem
6 a merge copăcel,
11 la cuptorul pe care mă ascundeam,
12 cînd ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca
10 şi la alte jocuri şi jucării
13 pline de hazul şi farmecul copilăresc,
9 parcă-mi saltă şi-acum inima
5 de bucurie."

Aceste ample structuri sonore se pot, așadar, cu ușurință desface în grupuri de silabe, relativ regulate atît prin numărul lor, cît și prin alternanța accentelor. Unele din unitățile ritmice analizate mai sus sînt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încîntare, chiar cînd ochiul le citește. O deosebită atenție acordă Creangă și sfîrșitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim în *Amintiri*: „în zburdalnica vîrstă a tinereții" (p. 77), „parcă-mi saltă și-acum inima de bucurie" (p. 35), „și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului" (p. 37), „pînă ce nu ne zgîriau și ne stupeau, ca pe noi" (p. 37), „cu un car încărcat cu lodbe de fag" (p. 59), „cumplit meșteșug de tîmpenie, Doamne ferește" (p. 61), „c-o sărutare plină de foc" (p. 67) etc.

Artistul se vădește în Creangă nu numai prin puternicul lui simț muzical, care îl făcea să-și citească tare frazele, ca Flaubert altădată, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor, dar și prin puterea vie cu care își reprezintă scenele văzute. Darurile muzicale ale lui Creangă, de la oralitatea lui bogată în inflexiuni pînă la armonia perioadelor sale, a fost dealtfel observată mai tîrziu, ca un efect al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cu seamă în jurul valorilor acustice ale cuvîntului. Primii comentatori ai lui Creangă au fost atenți mai mult la puterea lui de a-și reprezenta vizual oamenii și lucrurile observate altădată, încît într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga (*Pagini de critică din tinerețe*, p. 181) scrie: „...ca și poporul, călăuza și inspiratorul lui unic, el are puține idei abstracte în minte: icoanele, senzațiile predomină. Memoria lui e o memorie de ordine senzațională; el vede admirabil; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeți își pun adînc pecetea în masa creierilor lui, scăldați de un sînge îmbelșugat în globule, și urma lăsată nu se mai șterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dînsa; ea, senzația, i se prezintă înainte cu bogăția ei de culori și lămurirea de conturuni, gata să ieie trup sub condei."

Adevărul este însă că Ion Creangă nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisajul este ca și inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui în notațiile *Amintirilor* viziunea Cetății Neamțului „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger" (p. 55), sau aceea a Munților Nemțeni, sfîrșind în alegorie: „urieșii munți, cu vîrfurile ascunse în nori, de unde purced izvoarele și se revarsă pîraiele cu răpejune, șoptind tainic în mersul lor neîncetat, și ducînd poate cu sine multe, multe patimi și ahturi omenești, să le înece în Dunărea măreață" (p. 81). Astfel de popasuri contemplative sînt însă rare în opera lui Creangă. Mai des se oprește el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparații și epitete generale rămîne totuși în amintire, cu a lui „barbă în furculiță și favorite frumoase; cu plete crețe și negre ca pana corbului; cu fruntea lată și senină, cu sprincenile tufoase; cu ochii mari, negri ca murele și scînteitori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spate, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare" (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general și valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale ale lucrurilor și oamenilor, cît în evocarea scenelor de mișcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. În această privință, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povești* descrieri dintre cele mai vii, fie că evocă jocul copilului călare pe bățul său „pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trîntit calul, și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului..." (p. 36—37); fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătușa Mărioara, pasaj în care elipsa pe-alocuri a predicatului nu slăbește cu nimic caracterul foarte activ al descrierii: „și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii, pe care neavînd vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cînepă, fugînd tot iepurește, și ea după mine pînă-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard; și hîrsita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cît pe ce să puie mîna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga" etc. (p. 42—43); fie că, în *Harap-Alb*, evocă pe Gerilă și întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferențiere a unor verbe apropiate ca înțeles: „Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tre-

mura de tare de parcă-l zghihuia dracul. Şi dacă ar fi tremurat numai el, ce ţi-ar fi fost? Dar toată suflarea şi făptura de prin prejur îi ţineau hangul; vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni blăstămîndu-şi ceasul în care s-au născut" (p. 230). În aceeaşi linie plină de viaţă şi de mişcare stă scena încăierării între Pavel şi Ion şi atîtea altele din *Amintiri* sau din *Poveşti*, rămase în memorie cu pecetea lucrurilor trăite.

Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasămănata lui putere de a evoca viaţa, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămînînd un reprezentant tipic al „Junimii", prin acea vigoare a conştiinţei artistice care îl uneşte aşa de strîns cu Maiorescu şi cu Eminescu, bucuroşi din primul moment a fi ghicit în el o conştiinţă înrudită.

4 I. SLAVICI

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, şi cu şapte ani mai devreme decît *Amintirile* aceluiaşi, întîmpinăm formele orale şi zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean: „Pe părintele Trandafir să-l ţină Dumnezeu! Este om bun; a învăţat multă carte şi cîntă mai frumos decît chiar şi răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! şi totdeauna vorbeşte drept şi cumpănit ca şi cînd ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinereţea lui. Şcolile cele mari nu se fac numai iac-aşa, mergînd şi venind. Omul sărac şi mai are, şi mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu de vorbă, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde-făţiş" (*Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, 1938, p. 7—8). Pentru desăvîrşita stăpînire a acestei unelte stilistice îi lipseşte însă lui Slavici jovialitatea şi verva lui Creangă. El întrebuinţează dealtfel oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar în cuprinsul nuvelei *Popa Tanda*, cînd, după ce evocase împrejurările din Sărăceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuşi, istorisirea continuă din punctul acestuia de vedere şi cu mijloacele stilistice ale unei adevărate predice preoţeşti:

„*Sfînta Scriptură* ne învață că, întocmai precum plugarul trăiește din rodul muncii sale, și păstorul sufletesc, care slujește altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Și părintele Trandafir și într-asta era credincios către sfînta învățătură; el totdeauna a lucrat numai pentru povățuirea sufletească a poporenilor săi, așteptînd ca aceștia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic" etc. (*ibid.*, p. 17). Este în această variere a tonului o dovadă de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaștem cu toată hotărîrea lui Slavici.

Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract: „Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe" etc. (*ibid.*, p. 16). Rareori se ridică Slavici peste cenușiul acestui limbaj: „a da ajutor sufletesc celor rătăciți... tainicul înțeles al chemării... momentele grele" și atîtea alte expresii din aceeași categorie uzată, cîte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbutește Slavici să dea personajelor lui o viață interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca în cazul neuitatului Budulea, care descopere înțelesul, mecanismul și foloasele scrisului și ale cititului: „Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deși nu înțelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat plumbul și a început să învețe a-și scrie numele. L-a scris o dată, l-a scris de două, de zece, cu atît mai bine înțelegea că se poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie, pentru că de cîte ori suna într-un fel el scria aceeași slovă. El a luat apoi caietul lui Huțu și cu mare părere de bine a văzut că slovele pe care le-a scris sînt și în caiet. Acu parcă înțelegea că este cu putință ca unul să citească ceea ce au scris alții, fiindcă toți cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea iar îl cuprinse amețeala. Această înțelegere între un număr nesfîrșit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu putință ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alții să citească astăzi? La asta nu s-a gîndit niciodată. Era cu putință ca doi oameni care nu se pot înțelege prin grai viu, să se înțeleagă în scris, și dacă ungurul ori neamțul nu știe românește, el nu are decît să scrie, pentru ca să-l înțeleagă ce vrea să zică?" (*ibid.*, p. 117—118).

Cînd însă moralistul și logicianul privește la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puțin ingenioasă. Descrieri ca acelea care aștern notații, precum: „nu e însă negură; cerul e senin; vîntul se mișcă leneș în răcoarea dimineții" (p. 49), nu sînt ale unei imaginații înzestrate. Scriitorul reintră, așadar, în sine și mișcarea aceasta este atribuită personajelor lui, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuși: „Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit; el o urma cu privirea, iară cînd luna nu se mai văzu decît în marginile argintate ale nourului, el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părîndu-i ca niște vedenii fără de trup, care se leagănă în văzduh". La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci șirul gîndurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă: „Așa se naștea un gînd pe altul în sufletul lui; intra tot mai adînc în această lume, pînă nici nu mai știa dacă se află aici ori colo" (*ibid.*, p. 55).

Imaginația lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantezia lui vizuală. Puține cuvinte îi stau la dispoziție cu toate împrumuturile pe care se întîmplă a le face zicerilor populare. În genere el evită însă cuvîntul particular. Nici provizia de termeni ai regiunii în care copilărise și din care păstra atîtea amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogățesc vocabularul lui. Claritatea fiind ținta pe care o urmărește mai adesea, Slavici va întrebuința de preferință cuvîntul general, repetîndu-l ori de cîte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul acelorași fraze, fără să se lase stînjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povestește că Huțu voia s-o „prindă"

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

pe Lina, în timp ce toată lumea rîdea că nu putea s-o „prindă", după cum pe Veturia nu putea s-o „prindă" niciodată, în timp ce pe Mili o „prindea" pe loc (p. 139). Creangă ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar fi variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulţumeşte însă cu un singur termen general. Paginile lui ne prezintă la fiece pas exemple din aceeaşi categorie, pe care modestia conştiincioasă a scriitorului n-a căutat nicidecum să le înlăture cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.

5 I. L. CARAGIALE

Printr-o diferenţiere individuală, proprie creaţiei de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neaşteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei literare, autorul *Momentelor* se găseşte deci în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon. Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă şi a chipului în care el se mişcă şi vorbeşte alcătuiesc obiectul artei lui I. L. Caragiale. Desigur, în timpul bogatei sale cariere, Caragiale depăşeşte de cîteva ori cadrele realismului. Totuşi, pentru fixarea momentului său literar, este necesară raportarea lui la toţi acei înaintaşi care, înaintea lui şi cu mijloace pe care abia el trebuia să le desăvîrşească, au încercat o artă ancorată în categoria „adevărului". În vederea împlinirii programului său, Caragiale a înţeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricei clasice, care continua să înlănţuiască nu numai pe scriitorii militanţi din prima jumătate a veacului, dar şi pe unii din scriitorii apreciaţi ai timpului său. Propriile lui săgeţi împotriva retoricei clasice amintesc pe acele azvîrlite de Titu Maiorescu; iar supunerea lui la obiect, echilibrul mijloacelor sale, scrupulul conştiinţei sale artistice îndreptăţesc alăturarea lui de ceilalţi scriitori ai „Junimii". Ironia însăşi era o unealtă mult experimentată de vestita societate literară, pe care o înveselise umorul lui Creangă, dar care acum se exercita cu o armă ascuţită adeseori în propriul ei arsenal.

Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conştientă. În *Cîteva păreri* (1896), adevărată artă poetică a marelui scriitor, sînt notate directive şi principii în legătură cu esenţa operei literare şi cu fenomenul stilului, pe care un studiu ca al nostru nu le poate trece cu vederea. Întocmai ca Goethe, altădată, Caragiale ştie să deosebească între „stil şi manieră". „Între stil şi manieră, scrie Caragiale, este aceeaşi deosebire ca între organismul necesar al fiinţei vii şi structura voită a lucrului artificial" (*Opere*, vol. III, ed. Paul Zarifopol, p. 61). Ilustrarea principiului face necesară comparaţia dintre *Hernani* al lui Victor Hugo şi *Othello* al lui Shakespeare. În opera lui Hugo, „discursuri academice", „blesteme retorice", oraţiuni kilometrice. Dincolo, la Shakespeare, replica rapidă şi plină de miez, dictată cu necesitate de pasiunea momentului. Cînd Othello crede a fi descoperit vinovata legătură de dragoste dintre Desdemona şi Cassio, el nu găseşte să spună decît aceste cuvinte: „Cum să-i omor?" „Căci, din două una, raţionează Caragiale, ori (Othello) e în adevăr gelos pînă la cumplita crimă, şi atunci n-are vreme să mai ţină discursuri, şi mai cu seamă kilometrice, şi încă în versuri distilate; ori, dacă le ţine, şi-a scos tot focul de la inimă, şi n-are să se mai potrivească, la urmă, crima deloc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă. Othello, deşi «turc stupid», o ştie bine aceasta şi, fiindcă lui crima îi trebuie, renunţă la discurs, şi foarte cuminte face" (*ibid.*, p. 60). Iată ceea ce nu înţelesese Hugo: caracterul manierat al intervenţiei retorice, adăugată în chip artificial întregului, care îşi pierde astfel spontaneitatea şi necesitatea sa de organism viu. Dacă Hugo şi, împreună cu el, atîţi alţi scriitori, mari sau mici, au putut cădea în această eroare, lucrul se datoreşte străvechei iniţieri retorice, propagată prin şcoalele noastre. „A! sfîntă retorică! exclamă Caragiale. Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhétorique*, prima ţîţă de la care am supt laptele ştiinţei literare (*ibid.*, p. 64). Într-un astfel de curs se putea afla că stilurile sînt înjghebări fixe şi codificate, capabile a fi propuse alegerii noastre, ca orice lucru gata făcut înainte de a apărea noi. Străvechea înţelepciune retorică ne învaţă că există stiluri clare şi concise, pompoase şi uşoare, măreţe, simple şi sublime, patetice, largi, ornamentate şi înflorite. Ar fi destul deci să-ţi alegi stilul operei tale, pentru a găsi, sub rubrica respectivă, normele care ţi-l garantează. Cît despre materialul diverselor stiluri, vechea retorică recomanda, de asemeni, tropii sau figurile, clase generale de expresie, a căror folosinţă împrumută neapărat agrement şi distincţie vorbirii. Faţă de acest mod de a înţelege fabricatul literar, atins de indelebila marcă a manierismului, conştiinţa de om modern a lui Caragiale îl face să priceapă ceea ce este absolut individual în fenomenul stilului, ca în oricare altă manifestare a vieţii. Nu există, aşadar, mai multe feluri de stil şi nici formule generale, la care acestea pot fi reduse. Există numai un fel de stil: „stilul potrivit", haina unică a trupului individual care trebuie înveştmîntat. Unicitatea absolută a stilului, cu neputinţă de convertit în formulă generală şi de întrebuinţare obştească, rezultă din aceea că, privit în esenţa lui, stilul este produsul acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfăşoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru şi a ritmului în care, prin creaţia de artă, sufletul nostru îi răspunde: *Ritmul — iată esenţa stilului*". Potrivirea acestor două mişcări este un rezultat extrem de delicat, efectul unui echilibru foarte labil. Scriitorii trecuţi prin şcoala retorică îl strică adeseori, cînd, în loc să asculte mişcarea vieţii, pentru a-i potrivi melodia în acompaniament, recurg la vreuna din categoriile generale ale manualelor.

Caragiale a folosit de cîteva ori în chip ironic categoriile retoricei clasice. În *Două loturi*, cînd Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, îndelung şi cu deznădejde căutate, autorul intervine patetic: „Toţi zeii! toţi au murit! toţi mor! numai Norocul trăieşte şi va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca şi el!... Sînt aci!... aci biletele!... aci era soarele strălucitor, căutat atîta timp orbeşte pe-ntuneric! D. Lefter e liniştit — acea linişte a mării, care înţelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan: faţa ei este senină, fără creţ, pe cînd în fundu-i zac atîtea sfărîmături de corăbii, înghiţite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman" (*Opere*, I, p. 160). Procedeul, cuprinzînd invocaţia patetică, aluzia mitologică, solemna comparaţie consacrată, este folosit cu intenţie vădită de a-l compromite, prin aplicarea lui

la o împrejurare trivială. Saltul din registrul realist în acel retoric este manifestarea atitudinii ironice a scriitorului față de unele din procedeele tradiționale ale literaturii. Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul nuvelei notează : „Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia poveștirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un tîrziu, cine vizita mînăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfîntă, cu o aluniță mare păroasă dasupra sprîncenei din stînga și cu privirea extatică..." Urmează, împreună cu manierata evocare a celor doi eroi ai dramei, aceea a nevinovatelor lor manii. „Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, încheie Caragiale, prefer să vă spun drept : după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu și cu madam Popescu" (*ibid.*, p. 163). Caragiale declară deci a nu dori să facă parte dintre „autorii cari se respectă și sunt foarte respectați". El renunță cu dragă inimă la beneficiile patosului retoric, în faldurile căruia atîți scriitori ai tradiției clasice se investmîntau ca într-o haină a demnității. Renunțînd la patosul retoric, ironistul Caragiale atinge însă un alt patos, pe acel al lucidității și al adevărului, mai vrednic a fi rîvnit în noua constelație a realismului european.[1]

Caragiale nu cultivă ceea ce am văzut că se putea numi, sub pana primilor realiști, portretul fizic și moral al omului. În *Cîteva păreri*, ironia sa se îndreaptă nu numai împotriva manierismului retoric, dar și împotriva așa-numitei „analize psihologice" (*Opere*, III, p. 73). Incisivul și, pe alocuri, adîncul psiholog Caragiale crede a se putea dispensa de mijloacele analizei psihologice. Prezentarea faptului nud și a vorbei izvorîte din necesitatea situației i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară. „Dar atunci,

[1] Pentru folosința ironică și antiretorică a comparației nobile, v. și pasajele din *High-Life* : „S-a petrecut pînă la șapte dimineața, cînd aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu privirile ei lumina petroleului, amintind inefatigabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă" (*Opere*, I, p. 209). „Aurora cu degetele ei de roză..." este o imagine homerică, filtrată prin clasicismul francez. Caragiale o întrebuințează cu ironie. Personajul caragelian, Edgar Bostandaki, adept al canoanelor clasice, compară însă cu toată seriozitatea pe frumoasa doamnă Athenaïs Grégoraschko cu *divina Hebe* (*ibid.*, p. 211).

întreabă presupusul contrazicător al lui Caragiale, vrei să reduci nuvela la proporțiile unui simplu fapt divers de ziar, și romanul la forma strictă a unui raport de agent polițienesc !" „Ba nicidecum, i se răspunde, dar plimbă-mă pe mare la vreme și cu socoteală. Toate priveliștile mării și toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îți sînt gratuite și mie chiar nule. Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul..." Adevărul este, pentru realist, senzație ; în timp ce pentru clasic el era idee. Senzația în locul ideii, prezentarea directă în locul analizei psihologice dau măsura schimbării conștiente de poziție pe care o operează Caragiale.

Renunțînd la portretul moral și la despicarea complexelor sufletești, Caragiale nu folosește mai mult nici așa-numitul portret fizic. Rareori întîlnim evocarea aparenței umane, ca în *Păcat* : „Un băietan voinic — barba de-abia-i mijește, și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blînzi" (I, p. 22). În schimb, ceea ce notează Caragiale, cu o insistență care trebuie neapărat reținută, este reacția fiziologică, vaga senzație organică, cenestezia eroilor. Cînd băietanul din *Păcat* înțelege că a fost remarcat de fata din vecini : „Trupul tînăr se simți furnicat din creștet pînă-n tălpi de un fior fierbinte... Căldura toată i se urcă la frunte" (I, p. 23). Iar cînd imboldul iubirii crește în el : „Flăcăul își umflă pieptul, întinzîndu-și brațele amorțite de friguri pînă-i trosnesc încheieturile" (I, p. 24). Somnul îl cuprinde tîrziu : „Se trîntește pe brînci în pat, își reazimă inima, în care simte o strînsoare nedefinită, pe mîna dreaptă, și pe cea stîngă fruntea caldă" (I, p. 25). Cînd pătrunde, în fine, în apartamentele iubitei : „aude urechile cum îi țiuiesc de tare și simte genunchii părăsindu-l" (I, p. 26). În *O făclie de Paște*, Leiba Zibal adoarme : „Foarte trudit, omul își încolăcește brațele pe masă și-și așează pe dînsele capul, care-i arde tare. La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului" (I, p. 57). Cînd teroarea pune stăpînire pe hangiu : „Buzele lui Leiba, fripte de friguri, urmau machinal gîndul tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete" (I, p. 61). Iar cînd amenințarea devine imediată : „Leiba simți că i se sting puterile și se așeză la loc pe prag" (I, 62). Numeroase sînt notațiile fiziologice în povestirea *În vreme*

de război. Teroarea hangiului Stavrache este evocată cu amănunte culese din cîmpul modificărilor organice: „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de cîteva ori iute și apoi rămaseră mari, privind țintă, peste înfățișarea aceea, în depărtări neînchipuite; mîinile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul trupului" etc. (I, p. 179). Iar cînd fratele pierdut de mult reapare ca o întruchipare a visurilor lui de groază și îi oferă să bea: „Stavrache luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleștată, tremurînd și, ca și cum ar fi băut, deșertă paharul peste bărbie pe sîn" (I, p. 180). În povestirea *La conac* ni se prezintă, cu ocazia călătorului care întrupează, fără îndoială, ispita diavolească, schița unui portret fizic: „Călătorul după chip și port e un negustor, vreun orzar ori cirezar, de cari umblă pîn sate după daraveri; un roșcodan grăsuliu, cu fața vioaie; cîrn și pistrui; dar om plăcut la înfățișare și tovaroș glumeț, numai atîta că e sașiu..." Dar pentru că simplul portret fizic nu i se pare suficient lui Caragiale, el adaugă îndată notația reacției fiziologice pe care o produce vederea ciudatului călător, ca un element care acordă un mare spor de viață imaginii. Ca privirea sa crucișe, „cînd se uită drept în ochii tînărului, îi face așa ca o amețeală, cu un fel de durere la apropierea sprîncenelor" (I, p. 220). În *La hanul lui Mînjoală,* rătăcirea prin noapte este redată mai cu seamă prin elementele acompaniamentului organic: „Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele. Mergînd cu capul plecat ca să nu mă-nece vîntul, începui să simt durere la cerbice, la frunte și la tîmple fierbințeală și bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gîndit eu, dîndu-mi căciula mai pe ceafă și ridicîndu-mi fruntea spre cer. Dar vîrtejul norilor mă amețea; mă ardea sub coastele din stînga. Am sorbit în adînc vîntul rece, dar un junghi m-a fulgerat pîn tot coșul pieptului de colo pînă colo. Am plecat bărbia. Căciula parcă mă strîngea de cap ca o menghinea; am scos-o și am pus-o pe oblînc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec!" (I, p. 144). În *Două loturi,* după prima zi a infructuoasei căutări a biletelor: „D-l Lefter a căzut pe o canapea sfărîmat de oboseală; a simțit că i se taie încheieturile și așa, un fel de slăbiciune la lingurea, parcă-l lua o apă; a moțăit de cîteva ori și-a adormit" (I, p. 150). Cînd coana Lucsița în *La Moși* se întremează, printr-o băutură răcoritoare, din sfîrșeala pe care i-o provocase oboseala și căldura anotimpului, Caragiale notează: „În cîteva clipe, moașa Lucsița s-a simțit reîntremată: sfîrșeala și acel sentiment de pierzare, care-i vine omului cînd simte un gol de haos la lingurea, au dispărut cu desăvîrșire" (I, p. 279). Atîtea exemple sînt suficiente pentru a spune că I. L. Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. Nu s-ar putea spune că oamenii lui Caragiale n-au o viață interioară. De cîteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gîndurile și terorile lor. În pictura internă a omului, Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale.

Dincoace de senzația organică, mai sus, în planul gîndurilor și simțirilor, care-i traversează personajele, Caragiale oprește de asemeni notația sa, fără a întreprinde propriu-zis o disecție psihologică, adică o operație intelectuală care menține distanța dintre scriitor și complexul sufletesc supus scalpelului său. Pătrunzînd în actualitatea sufletească a unora din personajele caragheliene, nu sîntem obligați să ne reprezentăm pe autorul care o reflectă. Distanța dintre acesta și oamenii pe care-i zugrăvește este suprimată, prin fuziune simpatetică, încît viața interioară a acestora nu este „oglindită", ci „produsă". Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci „vedem" oarecum personajele gîndind și simțind. Stilul lui Caragiale, în aceste împrejurări, nu este deci „expozitiv", ci „simpatetic". Iată, de pildă, pe băietanul din *Păcat* consumîndu-se de dragoste și așteptare: „Trei nopți de pîndă... patru... cinci... și tot atîtea zile mai grele ca nopțile; ceasuri de cursuri și meditații... zgomotul camarazilor, neputința de a sta singur cu închipuirea lui... și frigurile... și ferestrele tot închise... și perdelele veșnic lăsate" (I, p. 25). Stările interioare, notate

în discontinuitate, ca tot atîtea creste săltate din obscurul fluid lăuntric, nu sînt interpretări ale autorului. Nu autorul ne grăiește prin el, ci ele grăiesc prin glasul simpatetic al autorului. În *O făclie de Paște*, poate singura nuvelă în care Caragiale a ținut să trateze „un caz“ sufletesc, după maniera naturalismului psihologic, așa-numitele „analize“ sînt atribuite unor personaje secundare, studenți care se întrețin, în fața lui Leiba Zibal, despre împrejurări uluitor de asemănătoare cu ale lui. Cînd scriitorul însuși apare în scenă, el n-o face pentru a comenta, ci pentru a transcrie: „Hangiul, posomorît, se puse să rumege în minte tot ce auzise... În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul cîte unul... Țipetele nebune ale copilului retezate de junghiul care-i despică pîntecele... Gîtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese, după fiece gîlgîitură de sînge, o horcăitură surdă...“ etc. (I, p. 61). Și reveria lugubră se continuă după ritmul ei propriu, fără altă amintire a prezenței povestitorului decît felul caracteristic al vocabularului său: „copiii jertfiți unul cîte unul... brațele binefăcătorului somn... țipetele nebune“ etc. Caragiale transcrie de data aceasta cu propriile lui cuvinte. Cînd scriitorul este el însuși subiectul activ al povestirii, ca în *Grand Hôtel „Victoria Română“*, notația discontinuă a vieții interioare, în stil simpatetic, se produce, fără ca sentimentul unei divergențe între materia și expresia transcrierii să mai poată apărea: „Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschise și lumînarea aprinsă și mă așez în pat... Mă doare capul... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi!... Oare să fi existînd deochiul?... Un neastîmpăr nesuferit îmi furnică din talpă pînă-n creștet... Insecte!... Iute jos din pat!... Iau lumînarea să văd de aproape!...“ etc. (I, p. 76). Alteori, în fine, scriitorul transcrie gîndurile și sentimentele personajelor, dar nu cu propriile lui cuvinte, ca în exemplul de mai sus, ci cu propriile cuvinte ale personajelor. Apare atunci așa-numitul „stil indirect liber“, efect stilistic foarte răspîndit la scriitorii naturaliști ai veacului trecut, și pe care Caragiale — pare-se — îl introduce în literatura noastră. Iată, de pildă, în nuvela *Păcat*, momentul în care cei doi vechi prieteni, preotul și primarul, stau de vorbă despre lucruri privindu-i

de aproape: „Steteau aci, față-n față, cei doi bătrîni și buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei! Și aceasta reducea pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?... E ceva să se-ntîmple mai des și mai lesne?... Ce?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Ș-apoi?... Lume nu e?...“ (I, p. 40). Autorul povestește cum se desfășoară convorbirea dintre cei doi prieteni, dar, de la un moment dat, propriile cuvinte ale unuia din personaje apar în narațiunea autorului. Cuvintele: „La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?“ etc. nu sînt ale lui Caragiale, ci ale lui Cuțiteiu. Altă dată, criza sufletească a Ilenei, personaj al aceleiași nuvele, nu ne este prezentată în referatul scriitorului, ci în propria vorbire internă a personajului: „Oricît era de tînără Ileana, înțelesese că taică-său citea în sufletul ei tot așa de bine ca-n cărțile lui de la biserică... Dacă-i așa, care va să zică știe și el... Ș-apoi?... să știe! Cine ce treabă are?... Frică?... de cine?... de ce?... de Matache?... tontul?... cîrpa?... O să-l lase și pace bună; trai cu de-a sila nu se poate“ etc. Cînd monologul interior încetează, referatul evocator al autorului reintră în drepturile sale: „Și, cu mîinile înfipte în păr, femeia își legăna ca de durere capul frumos într-o parte și-n alta...“ (I, p. 47). În nuvela *În vreme de război*, scriitorul ne înfățișează meditația solitară a hangiului, d-l Stavrache: „Pe cînd d-l Stavrache își ridica așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacătă altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei! lucru dracului!“ (I, p. 170). Cuvintele: „slovă străină“ apar de două ori, dar întîia oară ele aparțin autorului, a doua oară personajului său, evocat în chipul caracteristic al vorbirii sale, prin efectul stilului indirect liber.

Stilul simpatetic și cel indirect liber sînt oarecum treptele care conduc în centrul însuși al artei scriitoricești a lui Caragiale. Ele sînt modalitățile tehnice ale unui scriitor care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i și ascultîndu-i, făcîndu-i să se miște și să grăiască. De aceea toată arta lui Caragiale tinde către prezentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte

concrete și de culori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat. Nimeni înaintea lui, numai Creangă în același timp cu el, destul de puțini după dînșii, au fost scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeași precizriune a auzului, aceeași intuiție exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului și a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale. Recitiți oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul încîntării mereu reînnoite pe care o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau un răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna în acțiune, în acțiunea orală, adică în dialog. Reflectînd, ca de atîtea ori, la condițiile artei sale, Caragiale scrie la începutul schiței *Amici*: „Cititorul mă va ierta că nu dau nici o indicație de ton, de acțiune și de gamă temperamentală în tot decursul dialogului — indicație atît de necesară pentru citire caldă — și va suplini însuși cu imaginația această lipsă" (I, p. 225). Preocuparea de a sprijini textul dialogat, prin indicații asupra tonului, acțiunii, gamei temperamentale, este a dramaturgului. Și Caragiale este poet dramatic pînă și în cea mai sumară dintre schițele lui. Dar cum perfecțiunea unui text dramatic este să facă inutile indicațiile închise de obicei între paranteze, prin însăși evidența constrîngătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, și în schița *Amici* și în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii. Iată o pagină mai puțin cunoscută, smulsă din povestirea cu elemente alegorice *Ion*. Eroul este un neconformist, un încăpățînat care își susține oricînd părerea, împotriva obștei coalizate contra lui:

„— Ia ascultă, mă băiete, a zis unul de la masă, are dreptate dumneaei: dacă place la toată lumea, ce te amesteci tu ?... ce-ți pasă ție ?

— Cum o să placă, nene, săracul de mine ?... măgar ! din gură ! «Carnavalul de Venezia» ! cu variațiuni ! ! !

— Dacă le place, mă ! n-auzi ?

— Ia m-ascultă și pe mine, flăcăule, zice altul mai dîrz, pierzîndu-și răbdarea ; de ce ești căpățînos și nu vrei să-nțelegi ?... Dacă ne-o plăcea și nouă, ăstora de aici ?

— Cum să vă placă, omule ?

— Ei ! uite așa : să ne placă !... Ce ?... nu cumva o să cerem voie de la tine să ne placă ?... Uite, mă !... Cine ești tu ?

— Nu-i vorbă de cine sînt eu ! strigă Ion aprins ; e vorba : se poate să placă ?... măgar — din gură, «Carnavalul de Venezia» — cu variațiuni ?... Ai ?...

— Nu zbiera așa la mine, că eu te plesnesc !... Uite-așa ! o să ne placă !

— Lăsați-l, mă, zice altul ; asta e părerea lui..." etc. (IV, p. 161—162).

Străbaterea acestei pagini îi dă dreptate lui Caragiale. Indicațiile de ton și acțiune, în acompaniament, sînt inutile.[1] Unicele indicații sumare, în replica a patra și a șaptea, ar fi putut lipsi și ele. Cititorul nimerește singur tonul just și se simte transformat oarecum în actor. Am făcut pe mai mulți cititori să recitească cu grai viu această pagină în fața mea. Toți au reprodus aidoma înălțarea tonului în replica penultimă și coborîrea lui în cea din urmă. Adevărul dialogului lucrează ca o putere constrîngătoare.

Proza lui Caragiale ar putea fi cu mult folos studiată pentru a stabili divergențele stilului oral de acel scriptic. Anacoluta, adică trecerea, în interiorul aceleiași fraze, de la o formă de construcție gramaticală la alta, este unul din procedeele mai des întrebuințate de Caragiale, în transcrierea stilului vorbit. Un exemplu din multe care pot fi spicuite: „Strigă pomojnicul: «Cine-i !» Hoții cei doi, fugi care-ncotro" (I, p. 140). Interesant este de urmărit și procedeul vorbirii digresive, care reproduce ideația neselectată prin atenție, cedînd oricărei asociații. Iată în această privință un pasaj din *Art. 214*, unde „cocoana" se prezintă avocatului: „Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lui priotul Sava de la Caimata, care a dărâmat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou, și fiu-meu, Lache Popescu". Referințele povestirii se urmează întretăiate de numeroase digresiuni: „Să poftească !... Iacă-i vine lui pofta să meargă unde a-nțărcat mutu iapa, tocma colo unde tot spune la *Universul* că se bate, zice, că englezii... boierii ăia, ce fel de boieri ai dracului or fi și ăia ! încinși cu tei ca la Fefe-

[1] Pentru folosirea indicațiilor în paranteze, v. totuși schița *Art. 214* (II, p. 78 urm.).

lei" etc. (II, p. 78, p. 80). Alteori digresiunile nu sînt numai acceptate, dar comandate de un interes sentimental care face ca ideile să se înşiruie după o altă ordine decît aceea discriminativă a logicei. Astfel, în schiţa *Proces-verbal*, care reproduce un text scris, dar unul scris de cineva care rămîne vorbitor şi în acestă situaţie, dorinţa redactorului de a înnegri pe proprietar produce următoarea manifestare: „Avînd în vedere că d. Stavrache Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Graţiilor no. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiaşi proprietar cu no. 13 simplu, iar în stînga un loc viran tot al aceluiaşi proprietar neîngrădit depunîndu-se fel de fel de murdalîcuri de către vecini cum şi de trecători, pentru care i s-a făcut în mai multe rînduri proces de contravenţiune asupra salubrităţii publice, iar imobilul respectiv cu no. 13 bis fiind compus dintr-o cameră, o săliţă şi o bucătărie, toate de cărămidă şi o magazie de scînduri de lemne de foc, pe care l-a închiriat cu contract în regulă încă de la Sf. Gheorghe trecut domnişoarei Lucreţia Ionescu pe un an, iar acum sub felurite pretexte refuză, nevoind să considere absolut nimic" etc. (I, p. 189—190). Caragiale a transcris de mai multe ori vorbirea neselectată de atenţie sau aceea alcătuită din asociaţii călăuzite de alte criterii decît cele logice. Comicul verbal caragelesc rezultă într-o bună măsură din manevrarea unor astfel de procedee.

Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuşi un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aci efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor şi a vorbirii. Caragiale nu descrie niciodată interioare, rareori şi cu zgîrcenie aspecte vestimentare, foarte puţin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară şi pe care ei le mînuiesc. Oamenii lui Caragiale se mişcă într-o lume fără obiecte, dar se mişcă după deprinderile comune timpului şi societăţii lor. Marele lui meşteşug constă în prezentarea tipului în individ, încît adevărata temă a naraţiunilor lui este viaţa societăţii româneşti, mai cu seamă a micii burghezii bucureştene, în cele două sau trei decenii după 1880. Între formele de viaţă ale acestei societăţi un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automatisme ale vorbirii care desenează, peste intenţia comunicării individuale, structura obiectivă şi autonomă a limbajului omenesc. Chiar atunci cînd i s-a întîmplat să descrie o societate mai veche şi cînd, după modelul creat în romantism, ispita descripţiei pitoreşti putea deveni atît de puternică, Caragiale s-a mărginit la unicul sector al pitorescului lingvistic. O povestire ca *Kir Ianulea*, cu multele ei grecisme şi turcisme, este un exemplu edificator în această privinţă.

Scriitor urban, este firesc ca I. L. Caragiale să nu fi dat un loc prea mare descrierilor de natură. El a resimţit totuşi natura într-un chip mai viu decît acela care i se recunoaşte de obicei. Dar natura care apare, ici şi colo, în povestirile lui Caragiale, ca tot atîtea luminişuri neaşteptate, nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă unul trecut printr-o imaginaţie difluentă, receptat ca sunet şi ca senzaţie organică întovărăşitoare, mai puţin ca trăsătură văzută. Contemporanii au vorbit adeseori despre remarcabilele înclinaţii muzicale ale lui Caragiale, despre melomania lui pasionată, despre prodigioasa memorie care îi ţinea oricînd la dispoziţie toate motivele mai de seamă ale clasicismului muzical. Dar dovada muzicalităţii lui Caragiale, în afară de cele cîteva referinţe la unele opere renumite ale marelui repertoriu, pe care oricine le poate spicui în opera sa, stă în felul în care el a evocat natura. Iată, în acest sens, delicatele notaţii din *Calul Dracului*: „Nici prea cald, nici prea răcoare; de vînt, nici suflare; pe cîmp, aşa linişte de toate patru părţile, că se puteau auzi cum ţîrîiau şi forfoteau gîngăniile, mişmiş pin păiş, şi apa cum gîlgîia afară din ghizdul fîntînii printre pietricele..." (II, p. 245). Dealtfel, povestirea *Calul Dracului*, prin acea imensitate plină de farmec a cadrului nocturn, care face să răsune ca un acord din *Visul unei nopţi de vară* a lui Shakespeare, este poate cea mai de seamă inspiraţie naturistă a lui Caragiale. Altă dată, în *Hanul lui Mînjoală*, descrierea, susţinută de notaţii organice şi de unele trăsături vizuale, a unui peisaj scuturat de viscol, se cristalizează într-o puternică pagină: „Să fi mers o bucată bună de drum. Viforul creştea scuturîndu-mă de pe şea. În înalt, nori după nori zburau opăciţi ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesubt, alţii pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, cînd mai gros, cînd mai subţire, lumina oste-

nită a sfertului din urmă. Frigul ud mă pătrundea; simţeam că-mi îngheaţă pulpele şi braţele" etc. (I, p. 143). Descrierea viscolului irumpînd „în astîmpărul desăvîrşit ca-n puterea nopţii", în care nici „glas de cîine nu se mai auzea", reţine pe Caragiale şi altă dată, în bucata *In vreme de război*. În funcţiune de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniştilor sau posomorelilor lăuntrice. Iată, astfel, pe jupîn Stavrache alunecînd sub teroarea amintirii fratelui dispărut, peste a cărui avere s-a înstăpînit cu multe îndoieli asupra drepturilor sale: „Afară plouă mărunţel, ploaie rece de toamnă, şi boabele de apă prelingîndu-se de pe streşini şi picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu negol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate şi ciudate înţelesuri" (I, p. 173—174). Senzaţia, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care ştie să asculte glasurile naturii şi să călăuzească ecoul lor în adîncime. Simboliştii numeau astfel de efecte de stil „corespondenţe". Caragiale le regăseşte pe seama sa, îmbogăţind cu o tehnică nouă arta sa precisă şi savantă.

V SCRIITORII SAVANŢI

1 B. P. HASDEU

Intr-o vreme în care erudiţia istorică şi filologică lua încă loc printre genurile literare, scriitorii savanţi aduc contribuţia lor dezvoltării artistice a literaturii. Dar dintre numele de învăţaţi ai timpului, patru sînt acelea care pot pretinde cu mai multe drepturi a fi luate în considerare. Cel dintîi este acela al lui B. P. Hasdeu, în care conştiinţa artistului n-a încetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. „Istoricul este un uvrier şi un artist totodată", scrie el în 1865, în prefaţa primei ediţii a lui *Ioan-vodă cel Cumplit*. Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar şi la compunerea lor în întreguri care să aibă o „perspectivă" şi un „colorit". Perspectiva cere gradarea episoadelor în aşa fel încît din fondul situaţiei generale, abia estompate, să înainteze planurile din ce în ce mai luminoase, în raport cu importanţa lor pentru povestire. „Încît priveşte coloritul, adaugă Hasdeu, ştiu atîta, că inima simţea în adîncul său ceea ce scria condeiul; iar cînd inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului."

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunţă la perioadele ample şi bogate, la cadenţele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aci. Povestirea se întregeşte din scurte trăsături contrastante, din antiteze fulgerătoare: „Şi cine oare era acel fericit păstor al popoarelor?" se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecît: „Fiul marelui Carol V, micul Filip II" (*Ioan-vodă cel Cumplit*, ed.

1894, p. XII). Sau: „În Franța domnea regele Carol IX. Greșesc: el nu domnea. Domnea mumă-sa, Caterina Medici" etc. Cînd aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care ni-l arată pe Carol IX „sărutînd lanțurile care îl sugrumau", nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamația melodramatică, reflecția generală și patetică, enumerația și întrebarea retorică, pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atîta nevoie de influența ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar, printre atîtea expresii ale unui temperament exploziv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturîndu-se, numai după ce s-au înfruntat și s-au contrazis, se întregește din cînd în cînd cîte un cap de caracter. Iată-l pe acela al lui Ioan-vodă: „Eroul nostru, scrie Hasdeu, avea niște ochi mici și negri, în cari se răsfrîngeau cu o deosebită energie și răpeziciune toate pasiunile și toate mișcările sufletului: în momente de mulțumire prin espresiunea cea mai simpatică, în momente de mînie se împleau de sînge, fulgerînd din umbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor" (*op. cit.*, p. 33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeași vreme. Demonul romantic al analogiei îl face să caute echivalențele dintre exterior și interior și-l aduce să apropie chipul unor oameni atît de deosebiți ca fire și ca rost al vieții, cum a fost Vlad Țepeș, Cesare Borgia și William Shakespeare. În sprijinul intuițiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, ale fizionomiei și frenologiei. Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalități compilate din Lavater[1], sau din frenologul Combe, ceea ce izbutește să ne intereseze cu adevărat este tot intuiția portretistului artist, care ne arată

[1] Preocupările fizionomice, în legătură cu Lavater, sînt foarte vii în acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* (1864, publicată în volum abia în 1910 de Iuliu Dragomirescu) notează odată: „Nu știu dacă toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare că nu l-a ghicit nici chiar Lavater. Natura copilului se poate cunoaște cînd îl vezi plîngînd. Lăcrămile nu desfigurează unele fețe copilărești, ba încă le dau oarecare expresiune blîndă, dulce, simpatică; pe cînd sînt copii al căror plîns le strîmbă și le schimonosește astfel trăsăturile feței, încît nu te poți uita la ei fără să resimți un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară" (p. 37).

în chipul lui Țepeș-vodă „aste pleoape atît de masive, aste unghiuri interioare atît de ascuțite în direcțiunea nasului, astă privire atît de țintită ca și cînd ar voi a străbate în fundul inimilor, aste viclene zbîrcituri de la coada ochilor, astă lumină (*lumen oculi*) atît de umedă și ieșită afară curat ca ochiul șarpelui..." (*Filozofia portretului lui Țepeș*, în *Scrieri*, ed. Mircea Eliade, vol. II, p. 14).

Scrisul lui Hasdeu a degajat în epoca sa o largă undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca*, oratorul public, polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemența celui dintîi este mai mică; în timp ce licențele lui sînt cu siguranță mai mari. Căci Heliade rămînea un spirit grav chiar în clipele cînd uita datoriile urbanității scriitoricești. Lui Hasdeu nu-i displace însă nici gluma ușoară și licențioasă, oferită din belșug de *Micuța*, nuvela retipărită de mai multe ori de autor pînă în anul 1896. Nu vom cita totuși nimic din *Micuța* și nici din *Ursita*, unde se găsesc totuși descripții peisagiste și vestimentare, portrete fizice și interioare, dar fără un deosebit caracter evocator. Pentru a ilustra sarcasmul lui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice. Iată un pasaj din conferința *Noi și voi*, rostită în 1892: „Vecina noastră Austria e în poziție. În pîntecele ei se zvîrcolesc o mulțime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deși cel mai mititel și cel mai slut, un plod în care nu deosebești încă bine dacă e om, dacă e cîine, dacă e pește, stă la mijloc și dă ghionturi la dreapta și la stînga, bătîndu-și joc de ceilalți, ca și cînd ar fi cel mai mare și cel mai mîndru" (*ibid.*, vol. II, p. 139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în fața imaginii celei mai crude. Literatura de mai tîrziu va folosi exemplul, reluat și amplificat, într-o epocă de mari licențe ale scrisului, de către toți acei „polemiști viguroși" care n-au împrumutat totdeauna modelului și conștiința lui incontestabil superioară.

2 AL. ODOBESCU

Proza lui Al. Odobescu a trecut multă vreme drept punctul culminant al artei românești de a scrie. Școala secundară și chiar generalizările criticii literare au menținut părerea că Odobescu este stilistul prin excelență al literaturii noastre. Și, fără îndoială, Al. Odobescu este un stilist distins, cu certe daruri ale imaginației și cu un incontestabil simț muzical, un scriitor erudit, căruia îi stăteau la îndemînă multe modele, mai cu seamă din sfera clasicismului, și un povestitor căruia, în momentele cele mai bune, nu-i lipseau umorul și sfătoșenia.

Reluarea întregului material ne arată însă că în genurile literare pe care le-a abordat, Al. Odobescu n-a atins nivelul pe care l-au stabilit întemeietorii lui în literatura noastră. Căci un povestitor de forța și adevărul lui Creangă n-a fost Odobescu niciodată. Nici în *Tigrul păcălit*, nici în *Jupîn Rănică Vulpoiul*, nu întîmpinăm nimic care să amintească verva jovială a lui Creangă sau geniul verbal al acestuia. Cînd i s-a întîmplat să dezvolte motivul unei povestiri populare, ca în basmul bisoceanului, pe care l-a intercalat în *Pseudo-kyneghetikos*, el a înecat narațiunea propriu-zisă într-un lirism exagerat și dulceag, alterînd stilul însuși al basmului, dîndu-i adică un caracter artificial și bastard pe care nimeni nu-l poate trece cu vederea. Astfel, cînd feciorul de împărat constată, după un somn greu, că Zîna pe care o îndrăgise „a fugit și în pădure l-a năpustit; atunci văzu bine că puica a zburat, s-a dus și

pe dînsul l-a răpus. Atunci înlăuntrul lui se făcu adînc întuneric; în piept inima-i zdrobită se încolăcea ca crîmpeie trunchiate de șarpe veninos. Ziua la soare, el se frămînta în durere; noaptea la stele, din ochi îi picura izvor de plînsoare, și la tot ceasul, noaptea ca și ziua, ziua ca și noaptea, glasul lui duios răsuna prin codri: «Doamnă a inimei mele, stăpînă a acestor locuri! de ce m-ai părăsit? Unde te-ai dus? Ah, unde?...»" (*Pseudo-kynegeticos*, în *Opere complete*, vol. I, ed. Minerva, p. 237). Eminescu a dezvoltat și el momentul liric, în basmele sale, mult peste doza pe care o îngăduie puritatea stilului epic. Dar netăgăduita originalitate și adîncimea lirismului eminescian ne face să-l întîmpinăm și să-l recunoaștem cu bucurie, chiar atunci cînd nu-l așteptam. Este acesta însă cazul lui Odobescu? Sentimentalele accente stilizate popular, din categoria acelora pe care le-am reprodus, nu întrec niciodată nivelul convenției și ne lasă mai degrabă reci.

În nuvela istorică, Odobescu a rămas totdeauna sub nivelul atins din primul moment de C. Negruzii, al cărui exemplu el recunoaște, cu toată modestia, că l-a călăuzit. În prefața pe care o adaugă, în 1860, micului volum care întrunea sub titlul general *Scene istorice din cronicile românești*, cele două povestiri din trecut ale sale, Odobescu nota, tăgăduindu-și alte merite: „...m-am silit cel puțin să păstrez — pre cît s-a putut — formele și limba *Letopisețelor* naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos țara Moldovei: să adun datine, numiri și cuvinte bătrînești, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoce au totdauna un interes mai viu cînd traiul și ideile, obiceiele și graiul de acolo sau de atunci ne sînt cunoscute. Scopul romanțelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta; asta este și folosul lor instructiv" (*op. cit.*, vol. I, p. 23—24). Și, în adevăr, *Mihnea-vodă cel Rău* sau *Doamna Chiajna* sînt încercări de restituție istorică, cuprinzînd descrieri de împrejurări, costume și datine în care scriitorul învățat pare a porni mai mult de la cunoștințe decît de la impresie și în care intenția de a instrui acoperă în cea mai mare parte pe aceea de a evoca și de a zgudui. Astfel, notele se adună cu hărnicie și răbdare în descrierea unui alai domnesc, dar tabloul nu se constituie nicidecum: „În

cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanţii cu gîrbace şi vînătorii de plai şi de Olt cu lungi săneţe ; în urma lor veneau roşiorii şi verzişorii călări, despărţiţi în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roşii şi verzi ; apoi caii domneşti, acoperiţi cu grele harşale de fier şi de mătăsuri ; îndată după aceştia, Mihnea însoţit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite în vîrf şi la mînere, şi urmat de boierii de taină, cu vătaşii, aprozii, armăşeii şi lipcanii lor" etc. (*op. cit.*, vol. I, p. 29). Toată enumeraţia aceasta rămîne zadarnică : mintea se poate îmbogăţi cu unele cunoştinţe, dar ochiul nu vede nimic. Tot astfel, în scenele care s-ar fi putut dezvolta cu intensitate dramatică, cum este aceea în care Mihnea serveşte boierilor săi un pilaf cu mărgăritare pentru a le rupe dinţii şi a le însîngera gurile clevetitoare, lunga intervenţie retorică a domnului, menită să explice înţelesul păcălelii pe care o pusese la cale, compromite întregul efect dramatic al episodului. Nu întîmpinăm aci nici viziune, nici mai mult dramatism decît cuprind datele subiectului. Meritele mai de seamă ale lui Odobescu trebuiesc căutate în altă direcţie.

Şi, de fapt, ele pot fi găsite fie în latura evocării naturale, fie în fixarea unor senzaţii pline de adevăr subiectiv. Meritele lui Odobescu, în această direcţie, sînt cu atît mai remarcabile cu cît stilistul crescut în şcoala clasicismului se mulţumeşte adeseori cu epitetul general, ca atunci cînd vorbeşte despre „vesela şi mîngîietoarea beţie" sau cu termenul abstract în locul cuvîntului concret, ca atunci cînd, istorisindu-ne cufundarea unui convoi în lacul Snagov, el se fereşte de a întrebuinţa orice expresie sensibilă : „Deodată, pe la mijlocul căii, o groaznică scrîşnitură se auzi, şi tot podul sfărmat se cufundă în adîncime cu sarcina-i îngrozită" (*op. cit.*, vol. III, p. 20). „Sarcina îngrozită" pentru convoiul de arestaţi şi soldaţi, cuprinşi de groază, este un mod general de a se exprima, care denunţă în Odobescu pe clasicistul academic. Comparaţia nobilă, aluzia savantă sînt mijloace aparţinînd deopotrivă retoricei clasice, pe care el le întrebuinţează cu umor, atunci cînd însoţeşte o notaţie intimă cu o referinţă erudită, arătînd „ce zice Nimrol despre podagra mea" sau cît de „bine trăia Diana la curtea lui Henric de Valois". Scriitorii umanişti, de la Rabelais la Anatole France, s-au oprit adeseori la astfel de efecte.

Prin derogare de la aceste procedee, destul de larg folosite, preocuparea de a fixa impresia individuală reintră adeseori în drepturile sale. Astfel, în *Cîteva ore la Snagov* (1862), frumoasele pagini care prin metoda lor digresivă anunţă cu un deceniu şi mai bine tratatul *Pseudo-Kynegbetikos*, înaintarea hurducată a trăsurii de-a lungul şi de-a latul şoselei îi face autorului impresia unei „coase ascuţite într-un răzor de fîneţe" (*op. cit.*, III, p. 13). Cînd pătrunde în adîncimea umedă a pădurii care desparte şoseaua Ploieştilor de apele lacului, paleta sa se îmbogăţeşte deodată şi notaţiile sale reţin senzaţiile cele mai fragede : „...totul în preajmă era încîntător ; înalţii stejari, pătrunşi de luminile soarelui de vară, prezentau în bolţile lor răzlăţate toată scara feţelor smarandului, de la frageda verdeaţă a mugurului pînă la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea şi şoapta frunzelor, uşor clătinate de o lină adiere, se îngîna singură cu susurul greierilor ascunşi în frunziş. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de razele amiezei, poştalionul meu înainta pe ţăcăneală ; surugiul, spre a îndemna caii, învîrtea uneori biciul alene peste capul lor, ş-apoi le adresa, din cînd în cînd, cu glas domol, strigătul prelungit de : *hai, băieţi* ! Roatele briştei tăiau făgaşe subţiri pe iarba plăpîndă a pămîntului jilav, şi tot echipajul păşea cu o moale legănătură" (*op. cit.*, III, p. 16).

De la Vasile Alecsandri nimeni nu evocase natura şi sentimentul omului în mijlocul ei dintr-o apropiere atît de viu resimţită. Dar, pe cînd, pentru Alecsandri, natura este mai cu seamă un tablou văzut, formă şi culoare pîlpîind în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedeslușită. Iată renumita descriere a Bărăganului în *Pseudo-Kynegbetikos* : „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătăţei creşte şi mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalţă de pre faţa pămîntului ; din adierea vîntului prin ierburi, din ţîrîitul greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare ieşită din sînul obosit al naturii" (*op. cit.*, I, p. 107). Iată şi tabloul, cu atîtea note muzicale, al unei calde zile de aprilie : „...şezînd acuma colea, fără grijă,

răsturnat în jețul meu, privind liniștit pe fereastră cum mugurul liliacului se despică și-nverzește subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, și ascultînd, cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc și cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde, te încredințez că mi-ar place să străbat — fără totuși de a mă mișca din loc — și codrii umbroși, alergînd cu gîndul în goana cerbilor..." (*op. cit.*, I, p. 148).

Acestui simț muzical îi datorește Odobescu succesele sale cele mai mari ca scriitor. Căci, nemulțumindu-se a primi armoniile naturii, ci dorind a le produce el însuși, simțul său muzical stă la originea largilor cadențe în care și-a scris paginile cele mai bune. Unul din editorii lui Odobescu, d-l Șt. Bezdechi, notînd interesante observații stilistice, remarcă ritmul domol al perioadelor odobeștene: un ritm care ar corespunde și felului omului și — desigur — sfătoșeniei debitului său, nezorit să ajungă la un capăt, complăcîndu-se pe cărările laterale, unde asociația sa neistovită îl atrage tot timpul. D-l Șt. Bezdechi încearcă să justifice tehnic impresia desfășurării liniștite a frazelor lui Odobescu, ritmul lor „andante" sau chiar „lento", reținînd două procedee tipice: 1) „hiatul" („pare că, să o primească, le așuafla, să o lăsăm" etc.), prin care accentele cuvintelor esențiale, îndepărtîndu-se unele de altele, spațiul interior al frazei crește în consecință, 2) „clausulele masculine", adică sfîrșitul ritmat al frazei printr-o silabă accentuată, o particularitate deseori folosită și grație căreia pare că „după fiecare perioadă, scriitorul nezorit se odihnește ca după o muncă dusă la bun sfîrșit".[1]

Dar armonia lentă a perioadei lui Odobescu provine și din bogăția ei arborescentă, obținută prin încatenarea unui mănunchi de propoziții subordonate pe trunchiul uneia sau a mai multor propoziții principale. Observate în structura lor, perioadele lui Odobescu sînt de două tipuri. Unele prezintă o structură duală, prin dubla lor propoziție principală de al căror trunchi elementele determinative se anină în cupluri succesive: „A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărei daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg-despicată în umeri" (*op. cit.*, I, p. 133). Alteori, structura perioadelor este ternară: „Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămîie altarul vînătorilor, povestind cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germanice, cum vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot drept, printre brazi și printre stînci, cum acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blîndul și cuviosul episcop și apostol al *Ardenelor* creștinate!" (*op. cit.*, p. 132—133). Perioada ternară are un aspect deosebit de bine condus, cînd în succesiunea celor trei propoziții relative care o compun, cea din urmă dobîndește o dezvoltare izbitor mai mare decît cele două care îi premerg, producînd astfel impresia unei piramide odihnindu-se măreț pe larga ei bază masivă: „Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a *argintarcatului* Apollon și venerata fecioară care poartă săgeți de aur, bucurîndu-se de larma vînătorească; care prin codri umbroși și pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii; care întinzându-și auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare de se cutremură creștetul înalților munți, de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fearelor izbite, de se înfiorează pămîntul și marea cu toți peștii din ea" (*op. cit.*, I, p. 132). Este probabil că faima de stilist a lui Odobescu se datorește mai cu seamă bogăției bine stăpînite a perioadelor sale, pe care de la Bălcescu nimeni nu știuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, cu un mai armonios simț muzical, în întreguri sintactice mai bine articulate. De la Bălcescu, nimeni mai bine ca Odobescu nu reprezentase în proza noastră ceea ce retorica clasică numea „cadența" și „numărul". Dar pe cînd, la Bălcescu, numărul și cadența sînt mijloace în serviciul elanului și al înflăcărării sale și sînt adaptate la acestea printr-un fel de constrîngere internă, ele sînt la Odobescu procedeele preexistente ale unui scriitor savant, ale unui amator de artă, istorie și folclor, care le aplică materiei sale prin convenție stilistică academizantă.

[1] Șt. Bezdechi, în *Introducere* la *Pseudo-Kynegheticos*, ed. Tipografiile Române Unite, București, f. a., p. 49.

3 ANGHEL DEMETRIESCU

Printre scriitorii savanți care, la sfîrșitul veacului trecut, îmbogățesc proza românească cu tot ceea ce le aduce cultura lor formată în frecventarea clasicismului, trebuie amintit și Anghel Demetriescu, cu atît mai bune motive cu cît, publicînd destul de puțin în viață și rămas aproape necunoscut pentru posteritate, locul și valoarea lui rămîn încă a fi determinate. Temperamentul stilistic al lui Anghel Demetriescu amintește de aproape pe acel al lui Maiorescu, a cărui artă scriitoricească el o descrie odată cu caracterizări care i s-ar potrivi lui însuși și cu proclamarea unor principii care sînt în orice caz ale sale: „Acest stil, scrie Anghel Demetriescu, se distinge printr-o transparență cristalină, o eleganță fără pretențiuni și o amploare impozantă a perioadelor. Totul este firesc, însă în același timp îngrijit. D-lui Maiorescu nu-i place amestecul genurilor literare, și de aceea d-sa se ferește de a întrebuința în proză așa-numitul stil poetic, cu imaginile și metaforele sale. Desigur, acele imagini prelungite ce le găsim la unii din prozatorii noștri sînt niște podoabe de un gust îndoios; ele seamănă cu niște haine lungi ce se tîrăsc pînă la pămînt, și din care ideea se poticnește sau nu se mai vede. Drept vorbind, stilul metaforic este stilul inexact; căci cel ce iese din expresia scurtă și directă, spre a se arunca în dreapta și în stînga în tropi, dovedește că nu are în minte-i ideea limpede, și că, neputînd să ne-o dea de-a dreptul, ne arată obiectele cu care ea seamănă. Stilul așa-numit poetic

arată mai mult slăbiciunea decît energia intelectuală a scriitorului" (*Opere*, ed. Ovidiu Papadima, p. 332—333). Textul acesta este cu atît mai important cu cît el este cel dintîi în care proza de idei ia o limpede cunoștință de sine, de funcțiunea și frumusețile ei proprii, făcute din precizie și energie.

Un astfel de stil curățat de aportul incongruent al imaginației, dar nedisprețuind comparația măsurată atunci cînd ideea are să profite din ea, tinzînd spre lapidaritate, este deopotrivă al lui Maiorescu, ca și al lui Anghel Demetriescu, care nu o dată, în descrierea oamenilor și a operelor lor, găsește formula cu adevărat pregnantă. Mai cu seamă în latura portretelor fizice și morale, aflăm, sub pana lui Anghel Demetriescu, reușitele sale scriitoricești cele mai importante. În seria portretelor politice și parlamentare, din care Anghel Demetriescu și-a făcut o specialitate egalată de puțini alți cronicari, arta oratorică a lui Take Ionescu este evocată odată cu multă forță, deși cu folosința destul de accentuată a procedeului amplificării retorice. Portretul parlamentar al lui Maiorescu i se alătură cu aceleași caractere. Ceea ce teoreticienii vechi desemnau ca partea de „acțiune" în arta vorbitorului, ne este înfățișat aci prin comparația susținută cu meșteșugul strategilor și a marilor generali. Cititorul de azi poate judeca aceste portrete prea compuse, prea fastuoase, prin savantele lor comparații sau prin largile lor dezvoltări, uneori în perioade ternare, cu nimic mai prejos decît acele ale lui Odobescu. Acest cititor va prefera deci trăsătura rapidă și tăioasă, ca atunci cînd va evoca în Kogălniceanu „un amestec straniu, dar fatal, de versatilitate bizantină și brutalitate feudală, de vițiile regimului vechi și de noile aspirații ale secolului nostru... un *mixtum compositum* de tiran și democrat, un Pisistrat care la nevoie devine Perikles" (p. 311), sau cînd, pentru a ilustra contrastul dintre Kogălniceanu și Catargi, va imagina grăitorul apolog: „Dar acest atlet al arenei parlamentare, acest rege al politicei, avea un adversar de care se temea mai presus de toți. Acesta era Barbu Catargi. Leul se temea și el de cineva; *acela era un om*" (p. 317). În

studiile de literatură și estetică ale lui Anghel Demetriescu, cititorul de azi este de asemeni plăcut surprins să constate cum demnitatea în expresie, echilibrul formulărilor luminoase și al analizelor liniștite au păstrat tinere toate acele pagini în care autorul lor înscrie una din etapele vrednice de luat în considerație ale stilului ideologic.

4 NICOLAE IORGA

Puternicul temperament de scriitor al lui Nicolae Iorga a primit în sine și a fructificat mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea. Regăsim în operele variate și atît de numeroase ale scriitorului, încît o cuprindere integrală a lor reclamă studii pregătitoare pe care încă nu le avem, atît directiva retorică a scriitorilor militanți dinaintea jumătății veacului trecut, cît și darul caracterizării fizice și morale a primilor realiști, cît și notația plină de culoare a peisajului și a furnicarului uman din operele călătorilor romantici și ale realismului artistic de mai tîrziu. Sinteza acestor îndrumări este însă cu totul personală, încît o pagină de-a lui Nicolae Iorga este un lucru absolut individual, imposibil de a fi confundat cu produsul altei pene, dusă, precum este, de valul clocotitor al unei mari tensiuni. Dacă atmosfera morală în care plutește oricare din paginile lui Bălcescu este „cucernicia", aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este „lupta". Nu este rînd desprins din opera acestuia, nu există vreo expresie a unei păreri sau a unei impresii oricît de particulare, care să nu fie apărată sau cîștigată împotriva cuiva. Iată, de pildă, o pagină în care scriitorul povestește amintiri din vremea petrecerii sale ca student la Paris: „Duminica, încercam excursii în împrejurimi. Dar atîta lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, și asupra cochetelor *bateaux-mouche* de pe Sena, încît groaza și dezgustul pe care mi l-a inspirat totdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cît

mai repede un loc cît mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi. N-am cunoscut casa unui coleg francez, burghezia acestei societăți așa de prudente și de econoame, ferindu-se, cu dreptate, de orice străin care n-ar fi fost îndelung și cu îngrijire verificat. La profesori nu era obiceiul să se meargă, și încercări făcute naiv mi-au dat lecții usturătoare. Nu știu cum, și prin cine, m-am pomenit însă într-o seară în bogatul apartament al lui Emile Picot, fostul secretar al prințului Carol, cercetătorul literaturii noastre trecute și al cîntecului nostru popular... Îmi aduc aminte că, vorbind tot despre lucruri românești care plictiseau vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot, eruditul francez mi-a pomenit cu admirație de Nicolae Mavros, care, spunea el, «era singurul om în stare de a vorbi franțuzește ca în secolul al XVIII-lea»" (*O viață de om*, I, 1934, p. 206—207). Interesanta pagină ne vădește un om luptînd. Amintirea excursiilor neizbutite ale studentului apare în forma luptei pentru un loc și a sentimentelor de „groază" și „dezgust", pe care i le provoca îmbulzeala. Lipsa de acces în casele burgheziei determină atitudinea scriitorului: această societate se ferea, „cu dreptate", de orice străin... Încercarea de a vizita pe profesori dă loc la „lecții usturătoare". Conversația cu Emile Picot, în timpul unei întrevederi neașteptate, „plictisea însă vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot". Omul care își amintește în acest chip n-a înregistrat cu pasivitate evenimentele și nu și le reamintește acum din poziția unui contemplator liniștit. El le-a trăit în clipa primei lor percepțiuni și le reînvie acum, în amintire, într-o stare de participare extrem de activă, care îl face să se oprească cu preferință asupra elementelor de luptă și de împotrivire, să fixeze expresia sentimentelor sale reactive și să execute o seamă de acte de aprobare și dezaprobare. S-a spus că Nicolae Iorga este un polemist. Și, de fapt, oamenii și lucrurile nu trăiesc în fantezia sa decît în lumina atitudinii de simpatie sau, mai des, de împotrivire, pe care acestea i-o provoacă. Prin această particularitate, întregul scris al lui Nicolae Iorga trăiește în atmosfera unui vibrant dramatism, care alcătuiește și calitatea lui cu neputință de trecut cu vederea. Din punctul de vedere al istoriei literare, filiația unui astfel de temperament din acel al lui Heliade-Rădulescu, al cărui suflet clocotitor îi colorează atît de caracteristic opera, este un fapt evident, deși ceea ce continuă să-i separe este, alături de o decență superioară în expresia sentimentelor de indignare și revoltă, resursele unui talent netăgăduit superior.

Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificații, reține de multe ori pana scriitorului. Iată-l pe Alexandru Vlahuță: „liricul cu glas adînc vibrant, cu vorba socotită, care ducea cu sine un trist mister, cu toată momentana viață fericită, și cu ochii adînci, cîteodată străbătuți de scîntei, cari răsăreau impresionant din întunecata față, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb, ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe" (*ibid.*, p. 196). Cine a privit vreodată chipul lui Alexandru Vlahuță, cu fața lui adînc brăzdată, deasupra căreia odihnea greaua șuviță neagră de păr, tăind în diagonală fruntea, nu poate să nu tresară în fața adevărului acestui portret. Dar cine se oprește, parcurgîndu-l, la comparația șuviței negre de păr cu pana pasării lui Edgar Poe, corbul fatalității și al regretului mistuitor din renumita viziune a poetului american, simte deodată lărgindu-se perspectivele morale ale portretului, pînă la stratul acelor tragice predestinări pe care Vlahuță părea în adevăr a le duce cu sine. Nenumărate sînt, în scrisul lui N. Iorga, aceste rapide fulgerări care luminează și suprafața și adîncimile. În anii neutralității din 1916, intuiția scriitorului reține din apariția de luptător al lui Nicolae Filipescu, „dîrza deciziune, ieșind și din rotunzii ochi de leu, din aspra față pătrată, din războinicul păr scurt, aspru, drept, din înfățișarea de cărunt general de cavalerie a lui Filipescu, devenit ca o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță" (*ibid.*, vol II, p. 223). Convergența efectelor în această scurtă viziune este vrednică a fi considerată mai de-aproape. După calificarea morală: „dîrză deciziune", apar intuițiile fizice menite s-o sprijine: „ochii de leu, aspra față pătrată, războinicul păr scurt și aspru", peste care se adaugă îndată comparația revelatoare: „înfățișarea de cărunt general de cavalerie", însoțită de acea

sugestivă prelungire a perspectivelor, atît de caracteristică pentru arta scriitoricească a lui N. Iorga: Filipescu părea „o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță". Altă dată, tot despre Alexandru Vlahuță, pe care îl numește „un suflet adînc", intuiția devinatoare a lui N. Iorga coboară adînc pentru a afla caracterul profund religios, inițiatic, al modelului său: „Dintr-o familie care-și trecea din generație în generație ca o misiune mistică, în legătură cu ceea ce natura cuprinde mai tăinuit și sufletul omenesc ascunde mai cu pază, el avea în figura lui brăzdată adînc, din tinerețe încă, plină de umbra propriilor sale gînduri, în ochii de o așa de înțelegătoare lumină tainică, urmărind toate, dar răsfrîngînd numai izvorul ei neștiut, enigmatic, în glasul potolit, care părea că recitează litanii dintr-o carte pe care nimeni altul n-avea voie s-o deschidă, în sonoritatea religioasă a intonațiilor sale, ca și cînd, fără poza care-l scîrbea la alții, de la sine ființa-i toată se concentra într-o formulă fulgerător de justă, avea, zic, ceva ocult și sacru. Era în trupul mic, dar vînjos, ușor îndoit de povară, dar capabil totuși s-o sprijine, unul din templele marilor mistere" (*Oameni cari au fost*, II, p. 466). Măiestritul portret, desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre și lumini, cu reflexe proiectate de un misterios focar lăuntric, se dezvoltă în jurul unei intuiții centrale pe care o aproximează prin mai multe trăsături succesive: tainica lumină a figurii eroului, glasul său de litanie, sonoritățile lui religioase, acel ceva ocult și sacru al întregii sale înfățișări, pînă la comparația revelătoare, care se prezintă atunci cînd tot ce precedase o cerea cu toată puterea: trupul lui Vlahuță, purtătorul acestei sacre vieți spirituale, era „unul din templele marilor mistere". Recitiți încă portretul lui Spiru C. Haret, unde intuiția, ca să spunem așa, nu mai este spațială, ci temporală, pentru că ea nu cuprinde o fizionomie și un caracter, imobile și monumentalizate prin moarte, ci un destin, o viață de osteneli pînă la suprema odihnă a somnului de veci: „Dintre noi pleacă azi un călător foarte obosit. Timp îndelungat, cu nesfîrșită rîvnă și cu silințele cele mai mari, a străbătut, între prieteni cu alte gînduri și între ajutători care se gîndeau înainte de toate la sine, ținuturi în care, lîngă bogăția

cea mai nemeritată, lîngă cultura cea mai zădarnică, lîngă cel mai obraznic triumf, se zbuciumă în adînc întunerec și în mare sărăcie, ca răsplată pentru toată munca ei fără răgaz și pentru toate jertfele ei fără sfîrșit, o întreagă națiune. Și călătorul cel fără odihnă lăsă la o parte pe cei ce n-aveau nevoie de altceva decît numai de cîștiguri înnoite și de laudă proaspătă, pentru a îngenunchia înaintea celui căzut de greutăți și a apropia de buzele lui arse băutura dătătoare de viață. Și a făcut așa an de an, pînă ce i s-a înălbit părul de muncă, pînă ce bolile ostenelii s-au atins de dînsul și el însuși a căzut în marginea drumului celui greu, așteptînd ultima datorie față de dînsul" (*Oameni cari au fost*, II, p. 39). Străvechea intuiție mistică a vieții ca drum revine și în această pagină. Ceea ce ni se evocă este drumul unui samaritean, al unui călător „obosit", covîrșit de „silințele cele mari", mergînd „fără odihnă" către cel îngenuncheat de greutăți, mulțimea, căreia Haret i s-a devotat și de ale cărei „buze arse" bunul samaritean apropie „băutura dătătoare de viață". Și pentru că de data aceasta ni se înfățișează nu un caracter imobil, ci o viață, ceva care se dezvoltă în timp, drumul bunului samaritean, profunda intuiție, dar și marea pricepere a scriitorului, recurge la forma narațiunii epice și biblice, cu frazele debutînd prin conjuncția „și".

Nu numai omul și viața, dar și peisajul prilejuiesc lui N. Iorga unele din paginile sale cele mai izbutite. Apropierea de Vasile Alecsandri este, în această privință, unul din rezultatele cele mai neașteptate ale analizei literare. Iată această descriere a Ragusei, pe care scriitorul o cunoaște încă din anii tinereții sale[1]: „Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusiei dalmatine, cu ziduri sure înălțîndu-se parcă din marea de cobalt fără valuri, sub cerul de un nemilostiv albastru ca al Africei uscate: porți întunecoase, străzi de palate în jurul domului bătrîn, pretutindeni reminiscențe din vremea republicii, piețe îngrămădite de fructele Sudului, migdale și smochine proaspete; mari case pustii, pline de diplome și de portrete, fine tipuri aristocratice răsărind dintre florile roșii ca sîn-

[1] Cp. și pasajul din *O viață de om*, I, p. 285.

gele ale oleandrilor, și, afară, cîmpii din care răsar, ca la noi, prunii ori cireșii, smochini și portocali, buruienile țepoase ale unei vegetații africane; iar, după ziua caldă, lină, grea de splendoare, copleșitoare de frumusețe, în răcoarea serii, pe malul de piatră, de cealaltă parte, de către munte, venind călări, în superbele lor costume roșii, violete, cusute cu aur, țăranii slabi și țărancele palide din Herțegovina, care te întîmpină, străine! cu un *dobr vecer*, o «bună seară» ca pe vremea patriarhilor. Frumoasă iarăși marea la Cattaro, în golful fără pereche, plin de răsfrîngerea razelor soarelui în stînca lucie, unită cu adîncul albastru de pretutindeni, dă golfului o înfățișare absolut fantastică, cu luntrile de formă veche, în care izbucnește roșul aprins al scufiilor pe care le poartă bărbații și femeile sub cerul cu străluciri metalice" (*Cinci conferințe despre Veneția*, 1926, p. 8—9). Profunzimea meridională a culorii, ba chiar și accentuarea caracterului „fantastic" al viziunii amintesc peisajele lui Alecsandri. Mișcarea generală a descrierii, cu introducerea ei retorică („Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusei dalmatine"), cu apelul către convorbitor („țăranii slabi și țărancele palide din Herțegovina, care te întîmpină, străine!"), dau însă întregului tonul ei propriu și de neconfundat. Vrednică a fi reprodusă este această evocare desprinsă tot din vechile amintiri dalmatine ale autorului: „În ceasurile libere străbăteam acest mal așa de frumos și așa de singuratec. Era ca o coborîre lină în trecutul a cărui taină o căutam pentru studiile mele. Pe drumul spre Gravosa, Gruj al slavilor, întunecații pini maritimi se ridicau din îmbelșugata vegetație pe care soarele o săruta fără s-o îngălbenească. Departe, insula Lacrome ascundea mînăstirea ei tăcută printre copacii deși ai livezilor. Iar în orașul însuși, cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără mireasmă, și rîsete după perdele trase, unde blonde patriciene, cu strămoși înainte de cruciade, pîndeau ce li se năzare, izbucneau clare și zglobii" (*O viață de om*, I, p. 258—286). Peisajul este construit din note misterioase, ca și trecutul pe care tînărul studios încerca să-l refacă din mărturiile arhivelor și din acele ale așezărilor omenești. Întunecații pini maritimi apar alături de tăcuta mînăstire a insulei, de cărările misterioase, de vegetația pe care soarele n-o îngălbenește, ca și cum ea ar aparține veciniciei, de oleandri, palizi ca și moartea, și fără miresme, adică fără ceea ce poate apărea ca duhul însuși al vieții. Dar în mijlocul acestui peisaj care ne ademenește cu adierile lui din eternitate, izbucnesc deodată rîsetele vesele și zglobii ale patricienelor aparținînd anticei rase a regiunei. Accentul vieții se introduce astfel în pictura locului, ca un element de contrast menit să adîncească solemnitatea imobilă, sustrasă parcă devenirii, a impresiei anterioare. Cu astfel de mijloace, se afirmă în scrisul lui N. Iorga arta unui peisagist romantic, din descendența lui Chateaubriand.

S-a vorbit uneori despre N. Iorga ca despre un talent prin excelență retoric. Și, fără îndoială, atitudinea sa luptătoare, apelul direct la ascultător, mulțimea digresiunilor pe care, fără șovăire, le primește în scrisul său, sînt tot atîtea modalități de manifestare ale unui temperament literar retoric. Dar dacă tehnica esențială a retoricii este amplificarea, dezvoltarea prin varierea aceluiași motiv, sînt multe cuvinte pentru a situa arta lui N. Iorga în alt sector decît al retoricii tradiționale. Căci ceea ce pare preocuparea statornică a acestui scriitor este mai mult tendința de a sili impresiile să intre într-un spațiu relativ restrîns, decît aceea de a dezvolta. Metoda sa e mai mult sintetică, decît analitică. Chiar cu prilejul portretisticei lui N. Iorga, am remarcat rapiditatea elocventă a trăsăturii, marile efecte culese din scăpărarea de fulger a unei singure comparații sau metafore. În genul portretului rapid și al caracterizării morale concise, autorul *Oamenilor cari au fost* a serbat unele din triumfurile sale scriitoricești cele mai de seamă. Dacă acum analizăm structura perioadelor sale, este cu neputință a nu observa, în bogatele lor arborescențe, mai degrabă o preocupare de concentrare decît una de amplificare.

În largile perioade ale lui N. Iorga disting două tipuri. Cel dintîi este al perioadei care își dezvoltă curba ei ideologică între puncte foarte îndepărtate, încît sfîrșitul perioadei ajunge la notații neașteptate și oarecum eterogene față de punctul de plecare. Iată o perioadă aparținînd acestui tip, culeasă din amintirile studentului de altădată în

capitala Franței: „Văd încă pe grosul tenor Escalaïs, basc după care se nebunea Parisul, și pe cîntăreața cu glasul clar, dur și sec, d-na Melba, spre care atenția parizienilor se îndrepta mai mult pentru că știau legătura ei cu blondul pretendent la tron, ducele de Orléans, care, mai tîrziu, cumințit, dar nu pentru prea multă vreme, a luat în căsătorie, cînd eram eu la Viena, pe osoasa nepoată a lui Franz-Joseph, Maria-Doroteia" (*O viață de om*, I, p. 206). Această caracteristică perioadă pornește, așadar, de la amintirea tenorului basc Escalaïs și poposește la aceea a Mariei-Doroteia, nepoata lui Franz-Joseph. Spațiul interior al acestei construcții gramaticale și stilistice este foarte larg. Dar încercarea de a introduce în aceeași construcție notația unor lucruri atît de deosebite este, fără îndoială, produsul unei tendințe acumulative și concentrative. Al doilea tip al perioadei iorghiste este acela care anină de firul unei propoziții principale sau al mai multor propoziții principale coordonate, propoziții secundare subordonate, acumulate parcă dintr-o nevoie de a nu lăsa să scape nimic din ceea ce se prezintă fanteziei sau ideației scriitorului. Iată, în această privință, perioada în care ni se vorbește de Vasile Bogrea: „Acest tînăr dorohoian, cu ceva sînge polon în vinele sale, profund latinist, excelent cunoscător al limbii grecești, inițiat în mai multe literaturi, ale căror opere le adunase în odăița nesănătoasă, pe care mulți ani n-a vrut s-o părăsească, a unei căsuțe lăturalnice, era și un filolog eminent, totdeauna nou în studiile sale, la care aducea informații nebănuite, și un poet, nu numai în suflet, dar și în formă, ascunzînd versuri scrise în ceasurile sale de absolută intimitate, și un orator de o rară varietate și de o uimitoare siguranță, în stare a însufleți o personalitate și o epocă, atunci cînd zugrăvea un fermecător film complet înaintea ascultătorilor" (*ibid.*, II, p. 257). Pe subțirele fir al ideii principale: „Acest tînăr dorohoian era un filolog eminent și un poet și un orator" se angrenează numeroase determinări care îmbogățesc și completează portretul, dîndu-i înfățișarea unui întreg saturat. A dori să spună numeroase lucruri într-un spațiu relativ limitat și a dori să nu lase nimic afară, din cele ce poate spune, este îndoitul resort al tehnicii peri-

odizante a lui N. Iorga. Acest amestec de sintetism și abundență este poate semnul cel mai izbitor al contribuției sale literare.

■

Portretul artistic al lui N. Iorga n-ar fi complet dacă n-am considera în el pe moralistul făuritor de sentințe și maxime, în care lapidaritatea maioresciană obține una din cele mai importante continuări ale sale și aceasta tocmai la acel artist al cuvîntului care, în alte aspecte ale operei lui, ne cucerește prin abundență și densitate.

„Moraliștii" — în înțelesul franțuzesc al cuvîntului — sînt o speță rară în literatura noastră. Temperamentul liric, caracteristic pentru inspirația românească de pînă ieri, n-a îngăduit să se dezvolte, în condiții prea favorabile, felul reflexiv și critic, complăcîndu-se în a asocia termeni disparați ai experienței morale sau a disloca complexe tradiționale și unanim primite, de a reabilita obiectul unei prejudecăți sau de a discredita pe acela al unei stime generale și prea ușor acordate. Gestul acesta de libertate spirituală îl schițează într-o sută de chipuri volumul *Cugetărilor* (Vălenii-de-Munte, 1911), manevrînd ironia, degajînd un avînt liric, improvizînd o scenă dramatică, aprinzînd un fulger dintr-o îmbinare de cuvinte, formulînd o încheiere cu un ton plin de revoltă sau de dispreț, emoționat sau august. „O cugetare? o lature de adevăr care scînteie". Scînteierea aceasta se produce în nenumărate feluri în colecția *Cugetărilor*. Fiind astfel produsul unei arte a fragmentului și improvizației, *Cugetările* nu schițează un sistem: șirul lor poate reveni uneori asupra unei idei, pentru a o nuanța sau chiar pentru a o contrazice. Însemnările de față vor încerca totuși să-și găsească poteca lor prin stufișul unei gîndiri atît de exuberante, reliefînd cîteva din motivele ei tipice, odată cu producerea dovezilor unui talent realizîndu-se în concizie sugestivă.

Am spus despre *Cugetări* că nu alcătuiesc un sistem, cu atît mai puțin un sistem filozofic. Puțina sa simpatie pentru filozofi și filozofie a manifestat-o N. Iorga în numeroase ocazii. *Cugetările* reiau astfel o temă cunoscută, cînd definesc pe filozof drept „omul care și-a făcut o spe-

cialitate din ceea ce poate înlocui înțelepciunea la cine nu e înțelept". Zădărnicia ocupațiilor filozofice devine evidentă, dacă reflectăm că „filozoful creează întîi dificultăți pe care apoi le rezolvă — sau nu le rezolvă". La ce bun, în fine, străbaterea pînă la temeiul ultim al lucrurilor, pînă la absolutul pe care se sprijină lumea experienței concrete, cînd este știut că „orbești pentru lume dacă privești numai absolutul". Mania filozofilor de a transforma totul în problemă, perplexitatea gîndului care iscodește fundamentele realului, depărtarea de singurul contact fecund pentru omenire, acela cu împrejurările particulare ale vieții, sînt tot atîtea idei pe care *Cugetările* le reiau, le multiplică, le variază, pentru a întări în noi prevenirea împotriva filozofiei. Este aci desigur o rezistență rezultată din îndoita sorginte a unui temperament istoric, orientat către aspectele individuale ale lucrurilor, dar și a unei firi de luptător, dornică să se regăsească printre împrejurările concrete, care opun rezistență, care pot fi mîntuite, care pot fi învinse.

Etica ce se organizează în astfel de condiții nu va fi așadar o încercare filozofică de a lămuri cauzele și condițiile vieții morale. O astfel de întreprindere relativizează, dealtfel, viața morală, făcînd-o să atîrne și să varieze în raport cu ceea ce nu este încă ea. Pe urma reflecției filozofice asupra moralei, apare scepticismul moral. Moralistul nu va dori deci să se găsească în rîndul filozofilor care zic : „morala se poate explica, prin urmare ea nu există". Autorul *Cugetărilor* știe că „rădăcina convingerilor e experiența" și etica pe care va dori să ne-o înfățișeze va fi aceea care se poate însuma din înmiitele lecții ale vieții. Căci, spune N. Iorga, cu una din acele formulări care nimeresc tonul proverbului popular : „Înțelepciunea nu se împrumută cu carul, ci se cîștigă cu bobul". Sugerată de viață, o astfel de înțelepciune va folosi vieții. Așa, dacă e adevărat că filozofia nu e prea adesea decît „coaja uscată a înțelepciunii", alteori ea este una „în care omenirea poate locui" și care știe să „muncească tăcută un colț de ogor". Morala *Cugetărilor* va fi în acest din urmă fel un capitol pragmatic, unul din modurile în care viața încearcă a se instrui pe sine.

Inspirîndu-se din viață și lucrînd pentru ea, propozițiile *Cugetărilor* nu pot recunoaște niciodată o altă autoritate decît a vieții. În cuprinsul vieții și al naturii se găsesc criteriile bunei judecăți ale dreptei conduite morale și ale fericirii. Dar, ridicată la rangul unui principiu suveran, viața autorizează o morală care trebuia să se izbească neapărat de toate acele orientări tradiționale, unde o putere care depășește viața precizează, condamnă și opune dinafară binele și dreptul. Și, de fapt, morala ce se poate înfiripa din *Cugetări* marchează cele mai multe contraste față de etica religioasă. Etica religioasă operează în adevăr în numele unei autorități al cărui fel de a lucra asupra conduitei constă într-o constrîngere, care compromite caracterul de libertate al oricărei hotărîri morale. Atunci „moralitatea sprijinită pe religia singură nu merită numele ei ; ea e mai totdeauna o tînguială vulgară ori o groază josnică". Etica religioasă apoi comandă totdeauna. Ea nu se dezvoltă din spontaneitatea firii omenești. Dacă „prezentul a cunoscut mai ales religia care poruncește și face opreliști, viitorul va cunoaște fără îndoială pe cele ce fac ca sufletul omenesc să se ridice liber în lumină". În sfîrșit, în etica religioasă principiul binelui găsindu-se în afară și deasupra vieții, acolo de unde poate comanda și constrînge voința noastră, datoriile pe care ni le impune pot fi în afară de viață și uneori împotriva ei. Iată însă o împrejurare cu care etica vieții nu se poate declara împăcată. Tot ceea ce în etica religioasă înseamnă negație și depășire ascetică a vieții cheamă observația cugetătorului. „Ciudată idee, ni se spune, aceea de a fi plăcut lui Dumnezeu numai pe cale negativă : nelucrînd dumineca, nemîncînd în posturi, neiubind toată viața, cum fac călugării, netrăind". Dacă se spune că în rai fericiții „stau" în fața lui Dumnezeu, lucrul se explică fără îndoială din împrejurarea că „pentru mulți oameni fericirea e o stare". Peste viață, în îmbrățișarea mistică a divinității, religia poate socoti atins scopul pe care și-l propune aspirația spirituală a omului. Dar etica vieții observă că „fericirea nu poate fi decît în avînt, în faptă și cel mult în beția de mulțămire după fapta săvîrșită".

Activitatea este în adevăr manifestarea cea mai caracteristică a vieții și morala acesteia se poate dezvolta consecvent într-una a faptei și a vredniciei. Numeroase sînt propozițiile

care s-ar putea spicui în *Cugetări*, pentru a ilustra acest neostenit îndemn spre activitate. Cîteva indicații în această privință trebuie să ne ajungă. În legătură cu ideea de activitate, se precizează cele mai multe noțiuni morale. Dacă se întreabă, astfel, ce e fericirea, răspunsul vine odată cu observația: „leneșul uită că fericirea *negativă* nu se poate". Dacă întrebarea cade asupra temeiului libertății, răspunsul este: „libertatea e ceva care se merită și se cucerește și nu ceva care se cere cu răgaz". Dacă vrem să știm care poate fi fundamentul dreptului, al dreptului de proprietate, de pildă, la afirmația unui Proudhon: „Proprietatea e un furt", moralistul poate răspunde: „Cea nespornică, da". Dacă dorim a cunoaște care e limita iertării, e bine a ne aminti că „cel mai sigur mijloc de a nu greși e a nu lucra". Stabilind valoarea morală și criteriul prețuirii ei în legătură cu viața și activitatea, ce va deveni această etică imanentă în fața divinității și a morții, acolo adică unde omul se simte înălțat peste viață și la limita ei? O întrebare nouă își cere acum răspunsul.

Cugetările, despre care am văzut cîte rezerve esențiale au față de morala întemeiată pe un principiu transcendent, nu sugerează însă niciodată o stare de spirit ireligioasă ci una plină de fervoare. Ele divulgă, odată cu mult spirit, libera cugetare, reflectînd, în același timp, cu subtilitate raporturile în care se găsește ea cu religiozitatea pe care o combate, drept „sluga religiei care s-a îmbătat duminica și nu mai vrea să știe de stăpîn". Religia, care poate intra în spațiul menținut prin această înlăturare a liberei-cugetări rebele și vulgare, nu e primită însă fără nici o critică. Elementul revelat și mistic pare a fi mai degrabă nesocotit. „Lucruri mai presus de natură, ni se spune, sînt acelea ce stau în afară de partea naturii pe care oamenii au ajuns a o cunoaște și înțelege." Oamenii pot deci ajunge odată să cunoască și să înțeleagă chiar ceea ce pare astăzi deasupra firii. În chipul acesta putem prevedea un timp cînd Dumnezeu însuși va fi restituit naturii, pe care astăzi i-l opunem, înălțîndu-l deasupra ei. „Găsim natura nedreaptă fiindcă-i cerem să ni meargă bine, călcîndu-și legile. De aceea o supunem lui Dumnezeu, desfăcîndu-l dintr-însa." Dar Dumnezeu, care e problematizat ca persoană deasupra naturii, poate rămînea mai departe o putere activă înlăuntrul

ei. Vom vedea îndată cum etica imanentă a vieții se învecinează și în propozițiile *Cugetărilor* cu o religie imanentă, cu un panteism de caracter moral, așa cum se întîmplă, dealtfel, și în sistemul etic și religios care îi seamănă mai mult, acela al lui Jean-Marie Guyau.

Despărțită deocamdată de elementul mistic, religia ar putea degenera într-un simplu formalism cultic. *Cugetările* previn dificultatea, înfățișînd cultul drept acel „formalism vulgar al celor ce-și interzic, urmîndu-l, orice nevoie nouă a sufletului lor". Alteori, însă, cultul e prezentat ca agentul care poartă și întreține acțiunea morală a religiei: „N-a fost o religie care, dispărînd, să nu fi lăsat, cu multe prejudecăți și un praf întreg de formalități, omenirea ceva mai bună". Alteori, în fine, sîntem invitați să recunoaștem în formele cultice și tradiționale ale religiei „încă una din legăturile solidarității umane". Cultul este, așadar, în *Cugetări* obiectul unei aprecieri împărțite. Valoarea factorului moral, în schimb, care împreună cu cel mistic și cu cel cultic întregește conținutul religiei, este totdeauna recunoscută, deși nu în felul în care el se înfățișează în religiile revelate și transcendente. Am văzut și mai sus cum morala *Cugetărilor* nu vrea să fie aceea a tablelor de legi, decretate și coercitive, ci aceea care rezultă din însăși spontaneitatea creatoare a vieții, singura în acord cu libertatea care conferă prețul și calificarea faptei morale. Această forță morală dinamică este împodobită apoi cu atributele divinității. Despre Dumnezeu, *Cugetările* nu vorbesc decît ca despre o energie morală creatoare, lucrînd panteistic înlăuntrul lumii. Astfel se va putea preciza legătura dintre Dumnezeu și om, nu ca aceea dintre tatăl și fiii săi, așa cum o înfățișează transcendentalismul *Vechiului* și *Noului Testament*... Dumnezeul-forța morală se continuă mai degrabă în conștiința umană, în puterea ei nesfîrșită de creație: „Sîntem nu numai făpturile, ci urmașii lui Dumnezeu, conștiința activă care creează mai departe, individualizîndu-se, fără a se fărîma". Către acest Dumnezeu al puterii morale, pietatea și fervoarea omului se adresează nu prin gîndul care se desparte de viață, ci prin însăși fapta vieții rodnice și curate: „Roagă-te lui Dumnezeu cu viața ta!"

Cum va apărea însă moartea în ochii acestei etice a vieții? *Cugetările* fac un loc mare meditației asupra morții.

Adeseori, în şirul patetic al acestor gînduri închinate vieţii, apare amintirea teribilă, dar rectificatoare, a morţii. Sînt, în această privinţă, unele reflecţii care ating cu o rară justeţe natura sentimentului pe care îl încercăm la gîndul sfîrşitului obştesc. „Nu te temi de moarte, ni se spune odată, te temi de frica morţii." Absurditatea, sofismul profund al fricii de moarte îl înfăţişează ciudat observaţia: „Durerea cea mare la moarte e că pleci fără a te putea lua pe tine". De ce apoi frica de moarte? Moartea e tot o putere a vieţii, o reprezentare capabilă să îndrumeze energia înfăptuirilor. „Gîndul morţii să-ţi fie în urmă, gonind spre faptă, nu în faţă, oprind." Pentru groaza care poate totuşi stărui, *Cugetările* ştiu să recomande sau arta stoică a familiarizării cu moartea, căci e firesc s-o „primeşti necontenit în sufletul tău, cum, fără voie, o primeşti necontenit în trup", sau mîngîierea, frumos spusă, că „prin moartea noastră păstrăm tînără lumea".

Această etică a fecundităţii, a entuziasmului moral, a bărbăţiei în faţa morţii nu se întovărăşeşte însă cu un accent deosebit de fericit smuls tovărăşiei cu oamenii. Semenul nostru comun nu e pictat în cartea ale cărei linii largi le-am evocat aici, nici generos, nici drept, nici prea isteţ, nici lipsit cu totul de orice ridicol. Portretul moral al omului închegat din *Cugetările* lui Nicolae Iorga nu poate fi măgulitor pentru nimeni. Vom trece asupra lui. Dar el explică acea pornire spre singurătate şi reculegere, care alcătuieşte accentul cel mai tulburător al acestui breviar de înţelepciune şi îndemn. Astfel, dacă trebuie să recunoaştem că e bine să stai singur în durere chemînd pe alţii numai la bucurie: „numai aşa vei avea tovarăşi nefăţarnici", vom înţelege de ce „uneori, după mult zbucium, te întorci la tine cu înduioşarea cu care întîlneşti un vechi prieten". Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplată, ci numai mîngîierea singurătăţii şi a regăsirii tale. Dar e poate cea mai înaltă consolare, ştiinţa că cine se dăruieşte mai larg vieţii, mai generos pentru că nici un preţ nu o va plăti, mai nebuneşte pentru că o va pierde mai uşor, acela o va afla mai întreagă şi mai curată pentru sine. E poate aceasta învăţătura cea mai întăritoare a *Cugetărilor*, în formele acelei expresii pregnante, care, după Maiorescu, împinge cu un însemnat pas mai departe arta sentinţei.

VI REALISMUL ARTISTIC ŞI LIRIC

1 B. DELAVRANCEA

În 1885, anul în care apare, în frunte cu *Sultănica*, primul volum de scrieri în proză ale lui Barbu Delavrancea, erau găsite toate elementele generale ale formei nuvelistice care de aici înainte, timp de vreo trei decenii, domină întreaga dezvoltare literară. Negruzzi, Filimon şi I. Ghica creaseră instrumentul de observaţie a realităţii, în scrieri în care intuiţiile fanteziei se unesc cu mărturiile memorialisticii. Creangă revelase în vorbirea poporului şi în tezaurul lui de ziceri tipice o bogată vînă a umorului şi un larg cîmp de mijloace ale caracterizării literare. Eminescu introdusese reflecţia filozofică şi lirismul în proză. Slavici crease modelul analizei psihologice. O nouă generaţie de nuvelişti şi romancieri grupează toate aceste elemente, sporindu-le cu originalitatea fiecăruia şi stabilind structura realismului artistic şi liric. Printre meşterii noului curent trebuie să ne oprim în primul rînd la Barbu Delavrancea.

Întinsul apel pe care îl face la vorbirea poporului se constituie într-un principiu conştient la acest artist căruia îi plăcea să teoretizeze, atunci cînd declară în *Românul* din 1887: „Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sînt mai săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu vei găsi o orăşenime cultă care să cunoască mai puţin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuinţate în ţara lor, ca la noi. Nicăieri nu vei găsi mai mulţi oameni care să cunoască mai puţine nume de colori, de flori, de arbori. Şi sărăcia de cuvinte cu adevărat româneşti şi vii este dovedită mai

ales prin credința cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărism» și «jargonism» bogăția și frumusețea limbii, ei numesc «cronicărism» și «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea ce ei nu știu, nu cunosc, n-au auzit, și nu vor înțelege niciodată, căci mintea lor este amețită încă de copilăreasca revoluție literară de la '48." [1] De fapt, împotriva acelora care vor fi atacat apelul la vorbirea poporului, cu tot ce poate aduce el ca varietate și pitoresc al expresiei [2], cercul vrăjit fusese sfărîmat de Slavici și Creangă. Delavrancea va păși deci pe urmele acestora, atunci cînd, în *Sultănica*, pune în gura povestitorului, ca mijloace ale caracterizării sale, vorbiri precum : „De harnică, harnică, n-are cum mai fi. Unde pune mîna, Dumnezeu cu mila. Sare din vîrful stogului și cade ca un fulg. În argea nu i se văd mîinile. Cînd toarce, mănîncă caierul. De cinstită, nu e obraz mai curat" etc. pentru a nu mai aminti despre limbajul personajelor sale notat cu exactitate : „E o fudulă, o luată din iele, n-are toate sîmbetele. Cînd umblă, calcă-n străchini. Numai nevastă ca toate nevestele n-o să fie Sultana aia... Ce are neica de nu i-a primit pețitul ? Au nu e voinic ? Ori e bețiv, stricător de case, zurbagiu ? Au n-are de pe ce bea apă ? He, he, fată proastă și țîfnoasă, dă norocului cu piciorul. Da de, om sărac și cu nasul în sus... Știe Dumnezeu ce face !" (*Sultănica*, Ed. Cultura națională, 1922, p. 13, 14). Ovid Densusianu îi atribuia lui Delavrancea dorința de a deschide porțile cetății literare graiului muntenesc, așa cum Creangă o făcuse pentru vorbirea moldovenilor săi. Precizarea filologică ar putea merge mai departe, stabilind ce datora Delavrancea țărănimii din preajma Bucureștilor sau așezărilor țărănești recente din marginea lui și ce datora el altor părți ale țării, de pildă Cîmpulungului muntenesc și întregii regiuni a Muscelului, unde scriitorul pare a fi

[1] Cit. ap. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, 1934, vol. I, p. 344.

[2] În discursul de recepție la Academia Română (1918), unde se face alăturarea lui Delavrancea de Creangă, Ovid Densusianu se declară încă împotriva „provincialismelor" celui dintîi, în numele unei nevoi de unificare a limbii literare.

rătăcit mai mult timp și unde cu multă preferință stabilește cadrul nuvelelor sale.

Din vîna populară extrage Delavrancea și unele motive de basm, pe care nu le redă însă în felul neprelucrat al lui Ispirescu, prețuit de el cu multă căldură, ci le stilizează după modelul lui Eminescu și Odobescu, prin dilatarea elementului liric. În *Poveste*, domnița este astfel descrisă : „Cînd își încingea talia cu betelie de aur și pornea ușor ca o umbră, la toți ai curții li se făcea frică, ca nu cumva vîntul să-i ofilească lumina feții, ori ca mijlocul să se frîngă sau ca piciorușele, în conduri de argint, să nu-i scape în crăpăturile pămîntului. Și cînd împărăteasa o scălda, căci nu lăsa nici o altă mînă s-o atingă, atît se rumenea fața și cutele apei, că împărăteasa nu-i mai zicea : «ai de te scaldă», ci «ai de fă apa mărgean»" (*Între vis și viață*, ed. 1928, p. 13). Cînd Făt-Frumos se apropie, lirismul momentului găsește, pentru a se exprima, mijloace de felul acestora : „Tim, tam, tim, tam, tam ușor, încet, prelung... o adiere de sunete, o mîngîiere dulce, un farmec de pe altă lume... Tim, tam, tim, tam, tam... ca o licărire depărtată care s-apropie, și iar s-afundă, și iar se întoarce... Dar cîntecul o gîdilă pe obrajii rumeni, și-i furnică din tălpile mititele pînă în creștetul luminos... Și i se păru c-aude un glas, un glas fericit care cînta și vorbea după tremuratul ușurel al chitării..." (*ibid.*, p. 17). Puțini au fost prozatorii care au rîvnit să scrie mai dulce și să seducă prin asociații mai delectabile.

Din aceste prisosuri lirice ale basmului, trece în scrisul lui Delavrancea, ca un element aproape permanent al artei sale, ceea ce s-ar putea numi vorbirea frumoasă despre subiecte poetice. Delavrancea este, în literatura noastră, creatorul poemei în proză, pe care el o intercalează necontenit în povestirile sale, mai ales în acele ale unei prime epoci. Iată, de pildă, cuvintele bătrînului pescar Fanta, rostite în cadrul exotic al țărmilor adriatici, un cadru vrednic a fi umplut de o palpitare romantică a sentimentului, ca aceea care se destăinuiește, povestindu-ne : „Într-o zi pluteam spre Triest. Despicam marea cu lopețile. Îmi băteam joc de zborul goelanului. Și mă fierbea dorul d-a împărtăși lumii că la umbra dafinilor, pe unde ațipeam mîngîind pletele Cellei, nu e zi și nu e noapte ca orice zi și orice noapte,

ci traiul zîmbet din stele ș-o simțire din alte lumi. Aș fi murit de fericire dacă aș fi închis numai în mine aceea ce toate inimile la un loc n-ar fi putut cuprinde. — O ! de ce vînturile nu mă deteră rechinilor. Viața n-ar fi murit, căci, adormind pe talazuri, ca p-un pat moale, cea din urmă tresărire a dragostei ar fi călătorit veșnic ca o făclie de lumină ce colindă tot infinitul fără să se stingă vrodată" (*Fanta-Cella, ibid.*, p. 136). Nuvela continuă în același ton pînă la acordurile muzicale ale finalului.

Cînd nu asistăm la explozia sentimentului, ni se destăinuiește cugetul învolburat al unui gînditor din aceeași clasă romantică cu *Sărmanul Dionis*, în cuvintele în același timp exaltate și sceptice ale *Trubadurului* : „Nimeni pe lume nu va înțelege că o idee adînc înfiptă în mintea ta împreună cu un sentiment al ei este forța fatală care te poate duce la pieire sau te poate face un om mare. Și o idee în așa condițiuni este o realitate pentru om, mai brutală decît un bolovan pe care l-ar pipăi cu d-amănuntul. Eu poate să pier prada unor iluzii triste, după voi, a unei realități nedrepte, după mine. Deosebirea între noi e că eu vă înțeleg toate cuvintele vieții voastre, iar vouă vi se pare că le înțelegeți pe ale mele. Vă făliți cu pozitivismul vostru... Știința care studiază un creier mort este știința morții. Și nu tăgăduiesc, știința a înțeles pe deplin de ce moare un om și toate prefacerile prin care trece un cadavru, dar n-a înțeles nici pe sfert viața și schimbările ei. «Cauza unică și inițială» este o taină pe care nu cu algebra voastră o veți înțelege" (*Trubadurul*, în vol. *Sultănica*, 1922, p. 107—108). Delavrancea a rămas mai tot timpul un autor reflexiv. Nu numai în *Liniște*, unde enigmaticul medic povestește lupta sa sfărîmătoare cu moartea care îi răpise ființele iubite și cu știința care nu-l putuse ajuta, dar și în nuvelele de tip realist, ca în *Zobie*, unde ne este descrisă figura unui idiot, prin a cărui noapte adîncă scînteiază lumina iubirii, povestirea faptelor este precedată de cugetările sugerate de splendoarea și bogăția naturii prin care cotește cărarea nefericitului : „Dacă frumusețea naturii deșteaptă închipuirea, bogăția ei năbușește orice tresărire a omului. Cînd ea nu-și mai stăpînește uriașele minuni, omului îi răpește mintea, îi fură măreția inimii... Deschizîndu-i belșugul sînului, îi răpește bogăția minții. Peste ce-a făcut natura mai prăpăstios

numai geniul și prostia stăpînesc. Aici pătrunderea fără seamăn și neghiobia fără pic de înțeles pot prididi. A stăpîni sau a nu înțelege e singurul mijloc d-a nu suferi. A pricepe tot sau a nu te sinchisi de nimic, aceasta e singura taină a vieții" (*op. cit.*, p. 37). Reflexivitatea eminesciană își găsește astfel un continuator în Delavrancea, bucuros la orice popas să ne încredințeze gîndurile minții sale frămîntate de enigma lucrurilor.

Dar peste tot ce-i dase timpul său și exemplul înaintașilor recenți, Delavrancea rămîne el însuși prin mai multe însușiri ale imaginației sale și printr-o seamă de procedee ale realismului pe care el le introduce mai întîi în proza noastră. Darul său vizual, adeseori remarcat, este incontestabil. Comparațiile și metaforele sale traduc o viziune totdeauna fragedă. Iată o ninsoare la începutul lui decembrie : „A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită ; și cade, cade puzderie măruntă și deasă, ca făina la cernut, vînturată de un crivăț care te orbește. Mușcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări și de corcoduși" (*op. cit.*, p. 9). Efectele de lumină sînt notate cu multă finețe : „Era o lună nepomenit de frumoasă. Lumina ei poleia în argint vișinii înfloriți. În capătul cărării, soră-mea, subțire și dreaptă, părea o stană de marmură albă, lumina lunii se schimbă în rumeniu, în violet și îneca lumea într-un aer albastru" (*op. cit.*, p. 105). Uneori senzația auditivă se asociază : „Într-o zi cădea o ploaie caldă. Fulgerele se frîngeau aprinse în norii rostogoliți de vînt. Strașinile giuruiau în căldări parcă s-ar fi jucat cineva pe o coardă de chitară" (*op. cit.*, p. 105). Alteori sînt tablouri dinamice, ca al acestei hore rustice, redată cu o mare bogăție de verbe : „În fața hanului roșu se încinsese o horă strașnică de săreau scîntei de sub călcîie. În vîrtejul jocului, salbele de galbeni împărătești și icosari turcești zornăiau la gîtul celor avute. Vîlnecele, cu fluturi sclipitori, zburau cînd la dreapta, cînd la stînga. Suratele, împodobite cu flori-domnești, rîdeau izbind pămîntul după hihăitul flăcăilor pletoși, rumeni de zăduf și de sînurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dîrdîind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gîdila astă tinerime plină de foc ș-o arunca în sus ca p-o minge" (*op. cit.*, p. 31). Alteori, întîmpinăm figuri și siluete de un caracteristicism

acuzat, al acelui Zobie, guşat coborît parcă dintr-o pînză a lui Goya: „Capul lui mare ca o baniţă se reazămă p-un gît înfundat în umeri. Picioarele şi mîinile-i cată anapoda. Faţa, lată şi scofîlcită, la fitece pas, se strîmbă. Iar guşele, înflorite ca la un curcan, şi le aruncă pe spete, şi le mişcă moale şi gras în mersul lui şontîcîit pe piciorul drept" (*op. cit.*, p. 38). Delavrancea nu este, astfel, numai creatorul poemei în proză, dar şi iniţiatorul aşa-numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitoreşti, în metafore şi imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei: un stil care, sub pana unora dintre scriitorii noştri mai tineri, datoreşte, aşadar, atîta exemplului şi precedentului său.

În latura artei de a povesti îi datorăm lui Delavrancea mai multe procedee rămase, pînă la el, necunoscute prozatorilor noştri. În *Irinel* naraţiunea ia forma monologului interior. Povestitorul nu asistă la evenimente, nici nu le reînvie din trecut, nici nu le ascultă din gura altora. El le retrăieşte din amintire, dar nu ca pe nişte fapte desprinse de sine şi răcite, trecute în domeniul obiectivităţii, ci ca pe nişte întîmplări vii, ca pe nişte momente ale vieţii sale lăuntrice, singuratice şi îndurerate. În această întoarcere a omului către sine însuşi, un singur cuvînt auzit în amintire îşi asociază înţelesuri bogate, pe care solitarului îi place să le scormonească printr-o analiză neîndurătoare: „Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu: «Irinel!... Irinel!... Unde eşti?...» Ea dispăru într-o clipă. Mă trîntii în pat. Luai *Letopiseţile*. În loc să citesc începui să mă gîndesc. «Irinel! Irinel!» Cel dintîi, repede, aspru, răutăcios — cel de-al doilea, mai lung, mai dulce, mîngîietor chiar. Desigur a voit s-o dreagă, să mă înşele. Să crez eu că nu s-a gîndit la nimic. Dar ce a însemnat acel «*unde* eşti?» Am înţeles cum a zis «*unde*». Aici era tot înţelesul întrebării. Nu că avea să-i spuie ceva, dar dorea foarte mult să ştie: «*unde*» e? Adică, nu care cumva e la mine în odaie? Atîta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viaţă întreagă, *şi i-a îndoit averea*, ca să aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire: «aşa ştiu eu să răsplătesc pe un ingrat, pe un tînăr care nu seamănă bătrînilor ce se duc şi înmormîntează cu ei *moravurile sfinte din ţara asta*!» Acest «*unde* eşti» prea fusese cusut cu aţă albă. Ce, nu ştia, *el, unde* «era» ea?" (*Irinel*, în vol. *Hagi-Tudose*, 1903, p. 73—74). Analiza

psihologică a atins la puţini alţi scriitori mai multă precizie ca în aceste rînduri, în care orfanul îndrăgostit de fata tutorelui aude, într-o singură întrebare a acestuia, toate nuanţele sentimentului împărţit care îl leagă de binefăcătorul său.[1]

Într-un astfel de monolog interior, meditaţia dă viaţă aievea scenelor văzute şi auzite, ca în aceea pe care o reproducem mai jos pentru ingeniozitatea cu care scriitorul ştie să împletească dialogul cu o obsesiune a timidului. În timp ce replicile lui Irinel şi ale lui Iorgu se urmează, acesta din urmă îşi observă ghetele şi obsesia lui trivială interceptează necontenit scena în care soarta i se decide. Căsătoria lui Irinel cu un pretendent bogat se hotăra într-o odaie vecină, cînd aceasta vine să-i aducă vestea: „Ochii ei scînteiau; albastrul lor mi se păru un ocean revoltat, fără fund, fără ţărmuri. Privii în jos, prostit de o spaimă neînţeleasă. Îmi văzui ghetile şi mă gîndii: azi mi le-a făcut ori nu? Fireşte că da. Nu mi le face în toate zilele? — Iorgule, ştii de ce-a venit bătrînul? — Nu, îi răspunsei eu c-o linişte stupidă. «Mi-a făcut ghetile... ori a fost rouă...» — Iorgule, ştii ce mi-a zis tata? — Nu. — Să pui rochia de fulard. — Rochia de fulard?... A care-mi place mie?... — Dar ştii de ce mă gătesc? — Fireşte că da. Ea tresări. Eu continuai, ştergîndu-mi o gheată cu batista. Fireşte că ştiu... Nu este azi sărbătoare mare? — Ah! Îmi răspunse ea trîntindu-mi mîna de care mă ţinea, nu ştii nimic! Ce om indiferent şi nepriceput eşti! — Indiferent? Înţelesesem tot din privirea şi emoţiunea ei, şi cu o linişte care, desigur, nu era a mea, mă plecai şi-mi ştersei şi cealaltă gheată" (*op. cit.*, p. 77—78). În actul ştergerii ghetelor se exprimă o puternică emoţie.

[1] Procedeul analizei intenţiilor cuprinse într-un cuvînt şi într-o intonaţie reapare mult mai tîrziu, la romancierii noului realism psihologic. Astfel, în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu, bătrînul Tache Gheorghidiu întreabă pe fratele său Nae, politicianul: „— *Ei, Nae, ce se aude, intraţi sau nu intraţi în război?*" Şi eroul romanului comentează: „N-am înţeles dacă prin acest «intraţi», în loc de «intrăm», unchiul Tache înţelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acţiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se şi considera mort" (I, p. 33). Tot astfel în *Rusoaica* lui Gib I. Mihăiescu, în disputa dintre Niculina şi Ragaiac, femeia înlocuieşte la un moment dat pe obişnuitul „tu" prin „dumneata", obligînd pe cel din urmă să observe: ...cuvîntul „dumneata"... reveni în glasul ei „distant, rece, sarcastic parcă" (p. 124).

Inhibiţia momentului, liniştea despre care ni se vorbeşte, ne face să înţelegem că emoţia s-a interiorizat şi a pus stăpînire pe omul adînc. Împletirea motivului vulgar prin scena de mare interes patetic este un procedeu realist, pe care Delavrancea îl introduce în proza noastră împreună cu atîtea altele ale aceleiaşi direcţii literare.

În cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări de-ale sale sau încarnează conflicte sufleteşti proprii. Fondul inspiraţiei sale rămîne deci liric, deşi mijloacele sînt adeseori acele ale analizei şi ale observaţiei obiective. Chiar cînd i se întîmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale. În *Sultănica*, în *Zobie*, în *Milogul*, participarea înduioşată a scriitorului la soarta eroilor săi creează atmosfera lirică a naraţiunii. În *Domnul Vucea*, meschinăria abuzivă a institutorului de altădată este resimţită din unghiul propriei copilării, care a avut să sufere de pe urma ei. Poate o singură dată Delavrancea a ieşit din sine însuşi, construindu-şi povestirea din date exclusiv obiective, fără amestecul materialelor furnizate de sentimentul şi aprecierea sa. În acel moment, Delavrancea şi-a scris capodopera : nuvela *Hagi-Tudose*. Caracterul eroului este construit din dialogul personajelor care au de-a face cu el sau din vorbele şi faptele sale. De la *Alexandru Lăpuşneanul* al lui C. Negruzzi nimeni nu mai aplicase cu aceeaşi consecvenţă norma impersonalităţii. Dar, spre deosebire de Negruzzi şi în acord cu noua estetică realistă, Delavrancea îşi vede personajele în atitudini individualizate, pe care le descrie cu minuţie. Iată pe ctitorii bisericii enumerînd frumuseţile locaşului lor : „Mă rog, nu au atîtea degete, la amîndouă mînele, cîte minuni se află în sfîntul locaş. Şi cînd se încurcă, se fac foc bătrînii troiţeni ; ba îşi muşcă degetele la numărătoare, căci iată cum au apucat ei să numere minunile : ridică amîndouă mînele în dreptul ochilor, ţi le vîră sub nas cu degetele răsfirate, apoi la fiece laudă zic «una la mînă» şi moaie cîte un deget în gură. La înfierbînţeală, uită că degetele sînt ale lor, şi le muşcă, şi vorba se preface în supărare, supărarea în ceartă şi cearta în gîlceavă. Cum să cază ei la învoială ?... Fiecare vrea să laude şi să numere numai cum vrea el, iar nu cum laudă şi numără ceilalţi" (*op. cit.*, p. 3—4). Cînd ctitorii se

retrag şi scena rămîne a fi stăpînită exclusiv de hagiu, povestitorul se întoarce în trecut pentru a ni-l prezenta pe erou în momentele tipice ale vieţii sale, lucrînd de data aceasta prin simplificări expresive, ca într-un portret clasic, prin acumulare de largi trăsături convergente, arătîndu-ni-l, de pildă, pe hagiu cum reacţionează faţă de nevoia de a se hrăni şi de a se încălzi, cum rezolvă problema căsătoriei, cum se comportă în negoţul său, ce atitudine religioasă are etc. Abia după ce portretul se completează prin trăsături pe care i le pune la dispoziţie biografia eroului, povestitorul revine la nivelul prezentului şi încheie prin nararea agoniei şi morţii hagiului. Mărturia lucrurilor mute, „mediul" naturalist, vine să sprijine prezentarea viguroasă a caracterului : „Păreţii sînt cojiţi şi galbeni ; grinzile tavanului, negre şi prăfuite ; icoanele, cu sfinţi şterşi ; patul de scînduri acoperit cu o pătură lăţoasă, vărgată cu alb şi vişiniu. Două perne de paie la perete şi una de lînă îmbrăcată într-o faţă soioasă. Pe jos pardoseala de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ţi-ar fi frică să priveşti, de frică să nu vezi morţii odihnindu-se cu feţele în sus" (*op. cit.*, p. 23). Totuşi pictura lucrurilor nu cade în minuţie balzaciană. Omul şi conflictele lui domină cu hotărîre în *Hagi-Tudose*, care, în 1903, data cînd povestirea apare în volum, reprezintă, fără îndoială, punctul cel mai înaintat al noului realism românesc.

2 DUILIU ZAMFIRESCU

Începuturile lui Duiliu Zamfirescu sînt contemporane cu ale lui Barbu Delavrancea. Totuşi în 1883, cînd apare volumul *Fără titlu*, primele nuvele ale autorului *Vieţii la ţară*, formula lui literară pare mai puţin cristalizată decît aceea a unora din povestirile lui Delavrancea, cum ar fi *Sultănica*, abia cu doi ani mai apropiată de noi. Evoluţia lui Duiliu Zamfirescu va avea de străbătut un drum mai întins. Cu toate acestea, chiar în nuvela *Amintiri din vremuri*, cuprinzînd un episod din viaţa poetului Depărăţeanu, alături de accente romantice care ne duc cu gîndul pînă la primele manifestări ale lui Costache Negruzzi, alături de exagerarea sentimentelor şi, în declaraţiile eroilor, de supraîncordarea melodramatică a tonului, se găsesc şi unele înmuguriri ale artei viitoare. Romanticul face să răsune trîmbiţele sale, atunci cînd pune pe unul din personajele povestirii să declare: „Şi eu credeam că nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, mai vultureşte scris decît *Faust*... E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare; o lumină scăpărată de creierul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-rege; e un fulger de cugetare; o împărăţie de vorbe frumoase, care se înlănţuiesc, se strîng, se armonizează ca notele unor glasuri din cer" (*Nuvele*, ed. Mariana Zamfirescu-Rarincescu, 1939, p. 19). Alteori, revărsarea sentimentală trece dincolo de justa măsură, într-un dialog lipsit de orice naturaleţe: „A, domnule (vorbeşte eroina), e prea frumos din parte-ţi, şi-ţi sînt datoare

multă recunoştinţă pentru această orbească ascultare ce-mi dai. Te-am oprit... o, da! te-am oprit, căci nu mai puteam! Ah, a iubi şi a fi silită să taci... Te-am oprit, Alexandre, dar după aceea ţi-am scris să vii, căci acum nu mă mai tem de viitor. Vino şi iubeşte-mă ca altădată. Spune-mi simţirea ta cu vorbe dulci, cu vorbe de foc; spune-mi că m-ai iubit întotdeauna, că ai cugetat la mine, numai la mine" etc., etc., (*ibid.*, p. 50), pînă la mărturisirea finală: eroina era ftizică!

Cînd însă scriitorul renunţă la acest fel de a scrie, caracteristic pentru începuturile sale, el se alătură sforţării lui Delavrancea în constituirea noului curent al realismului liric şi artistic. Duiliu Zamfirescu n-a atins totuşi niciodată vioiciunea închipuirii lui Delavrancea în reprezentarea naturii şi a omului. Adeseori, în locul imaginii captate la izvorul însuşi al impresiunii directe, întîmpinăm amintirea literară, alegoria antichizantă sau imaginea artificioasă, care întrezăreşte în transparenţa naturii modelul lucrurilor fabricate de om. Iată, de pildă, o zi de toamnă cu cerul străbătut de cîrduri de cocoare: „În straturile albastrei bolţi se cufundau dungi unghiulare de cucoare, atît de sus şi de subţiri, că păreau ca nişte desenuri arabe, încrustate într-o imensă piatră de lazurită" (*Locotenentul Sterie*, în *Nuvele*, p. 73). Mult mai deseori însă scriitorul, cucerit de farmecul antichităţii, recurge la lumea de alegorii ale acestei culturi, acolo unde am fi aşteptat numai intuiţia directă a naturii. Iată viziunea undelor neliniştite ale mării: „Oglinda golfului s-a spart. Rigle verzi de apă se aleargă, se lovesc sînuri de sînuri, se înalţă o clipă în aer şi se zdrobesc, răsfrîngîndu-se într-o puzderie umedă. E carnavalul... carnavalul himeric al unei luni de sirene, de tritoni, de nimfe cărora vîntul le taie forme rotunde şi braţe molatece din carnea agitată a mării" (*Alessio, ibid.*, p. 179). Frumoasa Nannina, cînd o zăreşte întîia oară, îi apare avînd un gît „cum numai închipuirea noastră l-a dat sirenelor". Un efect de lună este întrevăzut prin vălul aceloraşi amintiri mitologice: „Vezi o dîră de lumină? E luna, care bate în oglinda lacului Albano. Tremură nimfele în grote şi, dintr-un colţ într-altul, îşi trimet sărutări pe luciul argintiu. Libelulele de apă le prind din fugă şi îşi fac din ele aripi. Şi lasă-te, lasă-te farmecului de a dormi, fii libelulă, gustă sărutarea unei nimfe;

gura lor e parfumată de nufăr și pe sînuri, Afrodita aeneeană le-a însemnat cu cîte două flori de migdal" (*ibid.*, p. 206). Tot astfel, într-un adînc de pădure, poetului i se năzărește un joc de nimfe și silvani. Și cu acea preocupare, care nu era străină nici lui Delavrancea, toate tablourile se constituie din nou dulci, susținute de curentul unui lirism voluptuos. Parcurgînd atîtea din nuvelele lui Duiliu Zamfirescu, din această epocă, simțim lămurit că, în pictura naturii, ceea ce îl interesează pe poet nu este numai viziunea lucrurilor, dar și expresiunea sentimentului său delectabil în legătură cu ele.

Lirismul lui Duiliu Zamfirescu este însă, în alte împrejurări, destul de deosebit de acel al lui Delavrancea. Nu mai întîmpinăm aci vulcanismul unui temperament în luptă cu destinul, ca la autorul *Paraziților*, ci dezolarea cerebrală la gîndul nimicniciei omului și a lumii. În redarea acestor sentimente, Duiliu Zamfirescu folosește, împreună cu toți reprezentanții realismului liric și artistic începător, reflecția filozofică generală, care nu respinge pe alocuri nici termenul tehnic și științific. În *Singurătate*, cînd din aburii lacului se întruchipează apariția nestabilă a unei nimfe, scriitorul, care nu încetează o clipă de a se analiza, notează: „Eu însă mă uitam la dînsa cu puterea tuturor simțurilor concentrate în vedere. Și, cum se întîmplă adesea, în loc s-o văd mai bine, ațintirea îndelungată a privirilor asupra unui singur punct îmi produse efectul dimpotrivă: percepțiunea se slăbi" (*op. cit.*, p. 210). Cititorul tratatelor de filozofie și psihologie, fostul elev și prietenul mai tînăr al lui Maiorescu, urmărește nu numai pulsațiile activității perceptive, dar și întunecarea trecătoare a conștiinței eului cu toate acompaniamentele fiziologice: „Inima bătea rar, respirarea mi se oprise în gît, o desăvîrșită curmare a funcțiunii organelor mă făcu să cred mai pe urmă că o secundă eul meu nu m-a cunoscut. O secundă am lipsit din mine" (*op. cit.*, p. 212). Cînd, în sfîrșit, după acea noapte populată cu fantome, scriitorul se regăsește în fața măreței văi romane, sentimentul său află, pentru a se exprima, această neașteptată formulare filozofică: „A doua zi, deschizînd fereastra pe valea Romei, splendoarea peisajului îmi redete conștiința estetică, pe care o pierdusem" (*op. cit.*, p. 214). Este, desigur, nu numai o consecință a unor împrejurări locale, cum ar fi elementele

de cultură filozofică intrate în formația spirituală a tuturor junimiștilor, dar și o repercusiune a naturalismului contemporan, tendința lui Duiliu Zamfirescu de a studia cazuri patologice, urmărite pînă în amănuntul lor psihologic și organic. Așa se întîmplă, de pildă, în nuvela *Frica* (1895), unde emoția aceasta este urmărită în toate detaliile desfășurării ei. Paginile consacrate analizei încep printr-o definiție a fricii, drept „ideea unui lucru amenințător, care ar apăsa sentimentul de sine". Toți oamenii încearcă sentimentul acesta: „Starea aceasta este absolut comună tuturor muritorilor și, în acea minută de neclaritate, în care eul este de-a dreptul amenințat și fără apărare, la toți oamenii le e frică" (*op. cit.*, p. 240). Tehnicitatea formulărilor dobîndește uneori aspecte de tratat științific: „Căpitanul văzuse, mai mult sau mai puțin, totul, și deși impresiile directe de la lucruri erau mai puternice decît impresiile lor intuitive, ajunsese pînă la harap, fără nimic extraordinar" (*op. cit.*, p. 240). Impresii „directe" și impresii „intuitive" seamănă a distincție de manual. Barbu Delavrancea n-a rătăcit niciodată prin coridoarele atît de sinuoase ale abstracțiunii. Și, dacă n-a făcut-o, împrejurarea se explică nu numai prin intuitivitatea superioară a imaginației sale, dar și prin simțul său lingvistic incontestabil mai viu.

Ceea ce gîndea Duiliu Zamfirescu în problema limbii literare, aflăm destul de limpede din prefața de la 1888 a *Nuvelelor* sale, importantă pentru că cuprinde poate prima declarație de principii veriste a literaturii noastre: „arta stă tocmai în alegerea adevărului". Dar adevărul, pe care dorește Duiliu Zamfirescu să-l fixeze, este acela al clasei de mijloc, mai tîrziu al marilor proprietari de pămînt, pentru care, după cum ni se spune, limba țărănească a lui Slavici sau aceea periferic orășănească a lui Caragiale, ar fi niște unelte lingvistice nepotrivite. Nu vom discuta îndreptățirea excluderii lui Creangă, niciodată pomenit, dintre creatorii mijloacelor lingvistice actuale ale literaturii noastre, nici vederea care recunoaște în limba lui Caragiale „stratul mahalalelor și al orașelor de provincie". Vom reține însă expresia aspirației de a crea o nouă limbă literară, adaptată vieții intelectuale și afective a unei clase mai cultivate, care pînă aci nu fusese exprimată de literatura vremii și nici n-ajunsese să-și făurească singură propria ei unealtă literară:

„Cred, scrie Duiliu Zamfirescu, că este o năzuință dreaptă de a încerca o formă literară pentru schimbul de gîndiri și de simțiri mai alese, care pînă aci se făceau în limbă străină sau într-o românească pe care literatura cu nici un preț n-o putea primi" (*op. cit.*, p. 71). Pe drumul acestor înfăptuiri, Costache Negruzzi este singurul înaintaș amintit.

În șirul romanelor de mai tîrziu, dar mai cu seamă în *Viața la țară*, 1898, în care temperamentul lui stilistic ajunge la formele unui clasicism plin de măsură și claritate, Duiliu Zamfirescu renunță în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufletești stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului la nomenclatura și dialectica științei. Lirismul și reflecția continuă să alimenteze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul și abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă și simplă și reflecția generală aderă parcă mai adînc la impresia directă. Iată pagina în care, îndrăgostit, Matei trăiește farmecul august al unei nopți de vară : „Liniștea singurătății cuprinsese din temei toate celea. Întunericul se coborîse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute, și haosul ar fi inundat lumea. Rar, cîte un zgomot din sat venea să turbure pacinica tăcere a cîmpului. Un cîine lătra în somn, înăbușit, or un buhai mugea cu glas adînc ; cucovele de baltă țipau cîteodată în marginea trestielor, or rînchezatul vreunui mînz venea ascuțit despre pădure. Țîrîitul bălărielor părea a face parte el însuși din tăcere" (*op. cit.*, ed. 1898, „Biblioteca pentru toți", p. 84—85). După această descriere sprijinită de atîtea elemente concrete, reflecția generală pare a voi să-și recucerească vechile ei drepturi : „O blîndă descurajare păru că învăluie sufletul lui Matei, care, cu trupul rămas pe paile uscate, plutea în văzduh, cu întreaga sa ființă nematerială. Ca la toți oamenii echilibrați, dar cu fantezia caldă, nimicnicia făpturei noastre, față cu natura uriașe, era o cauză statornică de melancolie, iar, pe de altă parte, scînteia ce arde în noi, facultățile noastre sufletești, un continuu îndemn de-a trăi. A pricepe că nu poți pricepe și că nu ești în stare de a împiedica împlinirea legilor firei, este deja interesant ; dar a pricepe pentru ce nu poți pricepe, e minunat, fiindcă dacă ai putea înlătura pricina pentru care nu poți pricepe și care e parte în tine, dar și afară din tine, ai pricepe totul ! Viața

e plină de durere și de farmec. Ce somn adînc doarme spațiul dintre stele !" etc. Dar cum scriitorul, mai experimentat acum, știe că toate aceste reflecții diluează emoția și slăbesc puterea intuiției directe, revine la elementul concret și salvează prin el impresia singurătății în fața universului : „Între fiecare stropitură de lumină din Calea Lactee sînt milioane de poște de singurătate. Și unde ne ducem noi, după moarte ? noi, partea aceasta ce se desprinde din tiparul de acum ? Nicăiri. Murim în noi înșine, cum mor făpturile unui vis, în vis. — Un car trecea pe drum, iar căruțașul cînta din fluier, singur" (*op. cit.*, p. 85—86). Imaginea carului și a cîntecului singuratic al căruțașului eliberează sentimentul și însuflețește dintr-o dată tabloul acoperit atîta vreme de meditația cugetătorului.

Numeroase sînt pasajele *Vieții la țară* în care amănuntul realist, umoristic sau grațios, dă viață și adevăr tablourilor. Iată pe conul Dinu, meditînd în singurătate la acea schimbare a vremurilor care îi îngăduise unui Tănase Scatiu să aspire la mîna fiicei lui : „Șezu jos și fumă mai departe din țigara stinsă, sărind cu mintea la nepotu-său Damian, care nu mai venea din străinătate, la soră-sa Diamandula, mama lui Damian, care trăia numai prin puterea dorului de fiu-său, la una și la alta, pînă ce un pisic, care se strecurase sub scaun, îi atrase luarea-aminte, prin îndemînarea cu care se juca cu pana țigaretei lui Tănase Scatiu" (*op. cit.*, p. 17). Iată pe bătrîna Diamandula, al cărei dor statornic pentru băiatul plecat în depărtări se luminează în scăpărarea de fulger al unui amănunt veristic neașteptat, mai bine decît prin cea mai atentă și savantă analiză psihologică : „Legată la cap cu o bocceluță de mătase neagră după moda veche, coana Diamandula își trăgea din cînd în cînd ochelarii de pe frunte, legați la spate cu ață, ca să privească, pentru a o suta oară, o scrisoare a fiului său. Bătrînă, bolnavă, surdă, ea trăia, spre minunea tutulor, numai prin puterea unei dorințe : aceea de a mai vedea, înainte de a muri, pe unicul ei copil... Cîte o rară scrisoare ce venea de la el, era cetită, recetită, învățată pe dinafară de o mie de ori ; plicul descusut și pe o parte și pe alta ; marca de pe plic studiată pînă în firele mustăților regelui Humbert — căci scrisorile veneau din Italia" (p. 19—20). Iată scena agoniei

Diamandulei, în care fulgul urmărit deopotrivă de bătrîna care se stingea și de fiul ei, care o veghează, descătușează în tablou nu numai un curent de adevăr, dar și o emoție simbolică mai generală: „El aștepta, cu capul plecat spre dînsa. După cîteva minute o văzu întinzînd degetele de la mîna rămasă liberă, către perna de la perete și culegînd un mic fulg, pe care îl suflă în aer. În mintea amîndurora treceau lucruri ciudate, străine de solemnitatea tristă a momentului. Gîndul bătrînei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpînea, rămînea plutitor în aer și se anina de fulgul de pe pernă; gîndul lui, încremenit de apropierea morții, se destindea prin curiozitate și urmărea pe acela al mame-sei, ocupat de un fulg" (p. 53).

Întocmai ca mai toți scriitorii realiști români, pînă cînd un Alexandru Macedonski cucerește sectoare noi ale artei descriptive, Duiliu Zamfirescu este mai ales un pictor al omului și al peisajului, mai mult decît al lucrurilor și al interioarelor, care apar totuși uneori în paginile lui. Remarcabilă este apoi, sub pana autorului *Vieții la țară* sau *Tănase Scatiu*, pictura stărilor de mulțime, cu atîta vreme înainte ca L. Rebreanu să dezvolte larg posibilitățile acestui motiv. Vrednică de atenție este și evocarea vieții interioare, cu afundări într-o lume de imagini construite după alte legi decît acele ale atenției voluntare: „Se întoarse de la Florea înapoi, cu un sentiment de descurajare sufletească, de gol, pe care vremea de-afară, cu pomii desfrunziți și cerul împodobit de nori, îl mărea și mai mult. Intră acasă. În odaia lui focul se stinsese. Se așeză într-un fotoliu și rămase astfel cu mîinile duse la gură. Frigul îi șerpuia prin vine, dar parcă nu se simțea în stare să se scoale și să cheme. Își aduse aminte de o cameră rece dintr-un otel de la Pisa și i se păru că vede apa turbure a Arnului curgîndu-i pe dinainte. Cum trece timpul!... Ce o fi făcînd Sașa?... Începea să se-ntunece... O muscă bîzîi greoaie prin aer și se izbi cu capul în oglindă. El văzu, ca prin vis, un punct negru căzînd, dar dincolo de fața oglinzii, și, tot acolo, spațiul din odaie, reprodus în slaba lumină a zilei. Ce departe i se părea un cadru din perete văzut în oglindă! Albul și negrul din el alcătuiau un cap de călugăriță. Dacă închidea ochii mai mult, călugărița se prefăcea într-o biserică gotică;

cînd îi deschidea, biserica redevenea călugăriță... Și așa, un freamăt de memorie îi cînta în minte rugăciunea celor patru popi, în mijlocul cîmpului, cînd cu venirea sfintei. Dar picătura de aghiazmă de pe gîtul Sașei!... Ce încîntătoare era Sașa în ziua aceea, așteptîndu-l..." (*Viața la țară*, p. 209—210). Caracterul atît de modern al procedeului nu poate scăpa nimănui și el alcătuiește punctul cel mai înaintat al artei de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atentă la enigmele vieții sufletești.

3 AL. VLAHUȚĂ

Din aceeași generație cu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu și abia cu vreo zece ani mai bătrîn decît Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță este și el unul din repezentanții noului realism liric și artistic. Imaginile lui Vlahuță nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi și nici puterea lui de a crea caractere omenești și de a învia situații, încît din bogatul material nuvelistic răspîndit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reține o atmosferă, o atitudine, dar nici o figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, așa cum putem vorbi despre atîția întîlniți în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești. Îi lipsește lui Al. Vlahuță, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-și individualiza figurile și pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei și natură militantă, cu toată poziția contrarie pe care a crezut că o poate reprezenta într-o celebră corespondență cu I. L. Caragiale [1], în proza lui Vlahuță tipicul strivește individualul, schemele generale înăbușesc pîlpîirea vieții unice, și în aceste scheme și tipuri se concentrează resentimentele scriitorului, revoltele și dorințele lui de mai bine. Al. Vlahuță a simțit desigur limitele înzestrării lui, atunci cînd, apărîndu-se împotriva oricui i le-ar fi imputat, îi scria lui Iacob Negruzzi cu prilejul trimiterii unei poezii a începuturilor sale: „Intre bucățile ce vă trămit e una, *Scrisoarea unui bătrîn* care nu pare a fi decît țipătul unei uri personale, și ca atare nevrednică de a figura în bătrîna și serioasa dvs. revistă. În realitate însă nu e așa. Poate că am tras puțin cu coada ochiului pe de lături, însă sîmburele concepției mele, vă mărturisesc cu sinceritate, a fost cu totul abstract, obiectiv, străin de patimele înguste ale zilei" (Torouțiu și Cardaș, *Studii și documente literare*, I, p. 335—336). Desigur, sinceritatea lui Vlahuță nu poate fi pusă la îndoială: îngustele patimi zilnice nu l-au stăpînit niciodată în scrisul său. Dar dacă talentul său literar a fost liber de patimile cele mici, cele mari și nobile, împreună cu tristețea de a le vedea necontenit contrazise, l-au stăpînit totdeauna, și împrejurarea este atît de evidentă, încît niciodată în fața vreuneia din creațiile lui Vlahuță nu întîmpinăm ceea ce ne izbește atît de des în operele lui Caragiale, acel echilibru al sentimentelor cu privire la eroii săi, care ne fac să spunem că autorul *Momentelor* iubește cu adevărat pe oamenii supuși, pe de altă parte, satirei sau ironiei lui. Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebește pe Vlahuță este, după propria lui mărturisire, „sîmburele abstract al concepției". Scriitorul nu pare a porni de la intuiția individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepții generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viciilor și păcatelor care ne stăpînesc, clădind în urmă o lume întreagă făcută dintr-o orășenime lipsită de scrupule, rea și vulgară, dominînd o bună pătură țărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefigurația unora din creațiile lui Brătescu-Voinești, văzut însă tot în latura problemelor sale și prin prisma concepțiilor sociale ale autorului. Poate că Vlahuță raționează în nuvelele sale mai puțin decît Delavrancea și Duiliu Zamfirescu; procedeele sale nu folosesc în aceeași măsură intercalarea meditației filozofice, semnalată la emulii săi. Intelectuale sînt la Vlahuță nu procedeele, ci temeliile înseși ale lucrării literare.

Povestitorului îi place să nareze direct sau de sub masca unei confesiuni, primite de la eroul însuși al povestirii, fapte pe care nu dorește nicidecum să le poetizeze, atît de puter-

[1] Publicată în vol. *Dreptate*, 1914, de Al. Vlahuță, și *Abu-Hasan*, 1915, de I. L. Caragiale.

nică este deocamdată pentru el norma realismului, pretinzînd scriitorului evocarea vieții în formele ei cele mai comune, deznădăjduitor de banale și iremediabil triste. „În viața mea s-a petrecut mai mult o dramă cerebrală, cum îi ziceți d-voastră (scrie eroina unei astfel de povestiri), o dramă de acelea care se prepară și se desfășoară încetul cu încetul, fără peripeții zguduitoare, fără deznodămînt tragic, fără foc bengal și tremolo la orchestră, o dramă de acelea care te-nșeală zi cu zi pînă ce te ostenește, te stoarce și te usucă, de ajungi un moment cînd te cuprinde spaima și dezgustul de lume, de tine, de propria ta viață" (*O viață*, în vol. *Clipe de liniște*, 1899, p. 82). Însemnarea este de reținut ca expresia celor mai cutezătoare principii veriste. Dar în căutarea firelor din care este alcătuită o viață ca atîtea altele, scriitorul nu găsește niciodată intuiția revelatoare, ci caracterizarea generală, locul comun al psihologiei curente: „Eram de optsprezece ani cînd m-am întors de la Paris (continuă să se spovedească eroina), unde, timp de șase ani cît am stat în cel mai scump pension, toate au contribuit să facă din mine o păpușă, o ființă... artificială, fără entuziasm, fără voință, fără nici un sentiment omenesc". Tînăra fată se găsește situată între mama ei, descendentă orgolioasă al unui neam aristocratic, dorind pentru fiică o viață cum nu-i fusese hărăzită ei însăși, și tatăl, feciorul unui popă de țară, „un om puternic, făcut pentru ca să lupte și să biruie, (dar care) era așa de slab și de laș în fața mamei, așa de orbește supus capriciilor ei, încît el n-avea alt rol în casă decît de a procura bani..." Într-un astfel de mediu familial tinerețea fetei se ofilește, și cînd, împreună cu dezgustul pe care i-l provoacă întreaga înconjurime, dezamăgirile unei dragoste pe cale să înflorească o fac să aleagă soarta unei existențe în singurătate, eroina își răspunde întrebării: „Oare cîte vieți am trăit? cu formula dictată de cel mai sumbru realism: una și proastă!" (p. 97). Tristețea aceasta fără eliberare, redată prin mijloace sumare, lipsite de orice ingeniozitate și de orice seducție, este aceea a mai tuturor povestirilor lui Vlahuță din aceeași epocă. Realismul este însă la Vlahuță o veleitate. Natura sa adîncă cerea o altă formulă de artă.

Pentru a lămuri mai bine principiile artei literare a lui Vlahuță, în întruparea ei cea mai proprie, scriitorul ne vine

el însuși în ajutor prin conferința *Onestitatea în artă* rostită în 1893 și încorporată mai tîrziu volumului *File rupte*, 1909. Acest interesant text reia, în ton personal, unele din ideile estetice discutate către finele veacului trecut, printre care Vlahuță alege pe acelea mai potrivite temperamentului său. Era pe-atunci vremea așa-numitei „estetici științifice", adică al acelei îndrumări teoretice care spera să descifreze taina artei prin studiul condiționărilor biologice și sociale ale creației artistice. Determinismul taine-ist pătrunsese și în literatura noastră prin critica lui Gherea. Vlahuță își va pune și el problema „genezei artistului". Dar spre deosebire de acei teoreticieni care socotesc problema ușoară și răspunsul la îndemîna oricui, Vlahuță măsoară cu un ochi gînditor nesfîrșitul cîmp al vieții din care se alege vitalitatea reprezentativă a artistului. Cît de departe trebuie să urci pe linia vieții și de cîte cauze, uneori atît de neînsemnate și fortuite, se cuvine să ții seama pentru a descurca toate firele care s-au adunat în acea alcătuire pe care o constituie geniul artistului? Lucrarea este cu mult prea grea și, în faza actuală a cunoștințelor noastre, ea este cu neputință a fi dusă cu succes la capăt. Afară de aceasta, în artist, ca în oricare dintre oameni, se încrucișează un mare număr de factori ereditari, toate temperamentele strămoșilor. Minunea ivirii unui mare artist pe lume stă tocmai în lucrarea de selecție și concentrare a acelor energii binefăcătoare ale omului menite să evoce puterile asemănătoare din propriile suflete ale noastre, admiratorii artistului. Problema genezei artistului se complică cu una morală. Meditarea chipului în care apare un artist ne dă indicații cu privire la răspunderile lui. „Cît de important e dar, scrie Vlahuță, ca artistul să se pătrundă de rolul lui mare și de puternica înrîurire, pe care o pot exercita operele lui asupra atîtor generații! Și adînca înțelegere a acestei înalte chemări va deveni în aparatul de gîndire al artistului ca un regulator și ca o forță de discernămînt. El se va simți promotorul unui nou curent de idei și de simpatie, creatorul unei vieți, cu mult mai mare și mai însemnată decît propria lui viață, a unei vieți purificate și eterne, pe care el o urmărește cu gîndul ca pe o rază de lumină în toate capetele prin care va trece, o prevede cum străbate timpurile viitoare, ducînd cu ea în lume fixarea pentru totdeauna a celor mai

frumoase și mai alese gîndiri ce-au răsărit în existența lui pieritoare. Sub puterea acestei credinți el se va simți apostolul, preotul unui cult, și, în momentul creării, cînd va intra să oficieze în altarul artei, el se va griji și va lăsa să doarmă la pragul acestui altar toate supărările, toată ura și toate păcatele lui de om. Asta înțelegeam adineaorea prin discolorarea, dispersonalizarea artistului, în crearea operei lui; puterea de pregătire și de purificare a sufletului lui, puterea de reculegere și concentrare în tot ce are el mai bun, mai umanitar și mai sfînt; darul de a deveni zeu, pentru a putea crea" (*File rupte*, ed. 1909, p. 75—76). Răsună în toate acestea ceva din vitalismul și din estetica simpatiei a lui Guyau, pe care dealtfel Vlahuță îl și citează către sfîrșitul dizertației sale. Guyau a fost însă, la finele veacului trecut, unul din adversarii cei mai hotărîți ai realismului în întrupările lui mai noi, pe care îl acuză de a stăvili, prin pictura laturilor negative ale vieții, unda de simpatie umană ce trebuie să se propage din opera oricărui artist adevărat. Ce va deveni deci veleitatea realistă a lui Vlahuță? Desigur, tristele picturi ale nuvelelor sale, obținute printr-o voință de „depoetizare", care trebuia să dea satisfacție normei contemporane a realismului, se desfăceau pe un fond de revoltă și dezgust, pe un fond de valorificări etice care conțineau în sine și îndemnul către formele nobile ale vieții. Moralistul este prezent chiar în operele realistului Vlahuță. Din cînd în cînd el se afirmă însă singur, și atunci scriitorul așterne paginile sale cele mai bune.

Vlahuță a dăruit prozei noastre „tonul etic". Multe din paginile sale plutesc într-o atmosferă de sinceritate cordială, care angajează pe cititor și-l fac să participe la zbuciumul scriitorului. Iată, de pildă, pasajul din *Bătrîni și tineri*, în care apostrofele, întrebările, exclamațiile se îndreaptă împotriva tuturor acelor bătrîni care nu știu prețui tinerețea: „Mă gîndesc la atîtea și-atîtea amărăciuni pe cari ni le fabricăm singuri din însăși substanța bucuriilor noastre. Da, da. Din materia primă a celei mai curate fericiri pe care ne-a îngăduit-o Dumnezeu, noi țesem, la războiul Invidiei, pînza blestemată a celei mai urîte suferinți omenești... Nenorocită industrie. Să te chinuiești tu să extragi ură din cel mai sfînt produs al iubirii! — Ce frumos e zborul încrezător al tinereții! O primăvară e tot sufletul ei, încărcat de speranțe, curat și luminos, ca un cireș înflorit. Vis într-aripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătoare fiecare clipă... De ce nu te bucuri? N-ai fost și tu odată așa, întocmai așa, posomorîtă și cîrtitoare bătrînețe? N-ai visat și tu? N-ai făcut și tu greșeli? De ce nu te uiți cu drag la strălucirea, la freamătul acesta de viață nouă care vine zgomotos în urma ta, năvală de lumină, de sănătate, de veselie și de putere nestăpînită? Bucură-te, cît mai vezi, cît mai auzi, cît mai clipește o scînteie de bunătate și de iubire sub mormanul de cenușă al vieții care-a fost, bucură-te din toată inima de viața care vine. Ah, freamătul tinereții, spectacolul tinereții! Cunoști tu pe lume ceva mai fermecător?" (*La gura sobei*, 1928, ed. IV-a, p. 14—15.) Pasajul se desfășoară în stilul solilocului, al dezbaterii intime, cu propria subliniere a gîndului care mijește („Da, da"), cu frazarea lirică prin repetarea conjuncției „și" („Vis într-aripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătoare fiecare clipă..."), cu imagini alegorice („pînza suferinței... țesută la războiul Invidiei"), sau cu comparații grațioase, deși oarecum convenționale („sufletul... ca un cireș înflorit"), cu multe întrebări retorice, cu propoziții exclamative, cu verbe la modul imperativ („Bucură-te..."). Căldura stilului lui Vlahuță este obținută prin toate aceste mijloace.

Deopotrivă cu toți scriitorii realismului liric și artistic, Vlahuță s-a oprit de mai multe ori în fața problemei literare a descrierilor de natură, nu însă în nuvelele sale, unde omul este evocat de obicei în singura latură a frămîntărilor lui intime, fără nici o conexiune cu mediul lui natural. În *România pitorească*, 1901, apoi în *Pictorul Grigorescu*, 1911, tema peisajului oprește însă îndelung pe Vlahuță, care întrebuințează pentru a o rezolva nu darurile unui ochi de pictor, ci sensibilitatea, dealtfel fără forță și noutate, a unui poet. Desigur, Vlahuță grupează cu răbdare în unele din tablourile sale mai multe trăsături văzute, fără să obțină totuși imagini sintetice și revelatoare. După tipul său sufletesc, Vlahuță este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un peisaj este prilejul unei reverii, imaginea lucrurilor dizolvîndu-se pentru ei în senzații subiective sau în sentimente cu privire

la ele. Iată-l pe Vlahuţă urcînd muntele Omul: „Cînd te vezi aici, întîi te încearcă un fel de neastîmpăr, o dulce nelinişte, parc-ai fi gata să zbori. E în cuprins ceva aşa de măreţ şi de sărbătoresc, că uiţi deodată şi osteneală şi foame, şi sete, şi nu te mai înduri să stai jos — priveşti uimit în toate părţile, respiri din adînc aerul acesta proaspăt, răcoros, ce pare că miroase-a zăpadă, ochii tăi sorb cu nesaţ depărtările, şi nu ştiu ce sentiment de voioşie, de copilărească semeţie te face să-ţi ridici fruntea şi să cauţi falnic în jurul tău, ca şi cum ai fi lucrat şi tu la aşezarea atîtor podoabe, ca şi cum, în clipa asta, anume pentru tine, se înalţă în slăvi de pretutindeni popoarele de munţi..." (*România pitorească*, Ed. Cartea Românească 1939, p. 130—131). În loc să observe, scriitorul se observă şi în locul „descrierii", întîmpinăm o „introspecţie". Dar chiar acolo unde trăsăturile exterioare nu sînt cu totul absente, ca în vederile panoramice notate în munţii Buzăului, descrierea culminează în introspecţie, redată dealtfel prin epitete convenţionale: „Ne odihnim la capătul podişului, pe una din stîncile ce împrejmuiesc încîntătorul lac al Siriului. Stă soarele la nămezi. Peste vrăjitul cuprins domneşte o linişte dumnezeiască. Uimiţi, ne uităm în apa lucie, în adîncul albastru al acestui crîmpei de aer încopcit în stînci, la picioarele noastre. Şi o clipă trăim în basme" (*op. cit.*, p. 146). Descrierea reţine aproape numai sentimentele privitorului. Alteori, descrierea este redată printr-o alegorie, ca în această pagină consacrată evocării Jiului privit în locul unde scapă din trecătoarea Petroşanilor: „Voinicul, frumosul rîu, se smulge din braţele monştrilor şi pleacă hăulind devale. Iată-l tolănit într-un larg boschet de plute. Apa lui, limpede şi potolită, pare-o oglindă culcată-n ramă de verdeaţă. Şi-n tăcerea adîncă a codrului, biruitorul doarme — o aţipire de-o clipă, sub grija bătăilor viitoare. Din cînd în cînd îi vin ajutoare; pîraie repezi, desfundate din văgăuni întunecoase, gonesc curmăturile munţilor, şi-l caută, îi strigă de departe, şi Jiul le aude, le cheamă, şi le soarbe lacom în undele lui" (*op. cit.*, p. 75—76). Cu preponderenţa aceloraşi procedee asociative sînt obţinute şi descrierile de tablouri din *Pictorul Grigorescu*. Scriitorul se opreşte în faţa

tabloului, însumează, prin enumerare, trăsăturile lui văzute, dar obţine ceva ca impresia vieţii abia cînd notează propriile lui senzaţii asociate, ceea ce i se pare a fi liniştea şi puritatea locului zugrăvit de pictor, cu „copaci care au stat din freamăt" sau cu o atmosferă în care simţul vital al poetului resimte „aerul proaspăt al înălţimilor". Lipsind în celelalte lucrări ale sale, peisajul se impune aci ca temă literară şi împrejurarea este destul de limpede resimţită de cititor.

4 I. AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI

I. Al. Brătescu-Voineşti este un scriitor care, prin cîteva din elementele artei sale narative, poate fi grupat, împreună cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Al. Vlahuţă, în curentul realismului artistic şi liric, aşa cum acesta s-a constituit din descendenţa primilor realişti, fructificată de tot ce adusese contribuţia lui Eminescu. Lirismul şi reflecţia generală, recunoscute ca nişte note comune în proza unui Delavrancea şi Zamfirescu, apar destul de des în nuvelistica lui Brătescu-Voineşti. Adeseori scriitorul îşi întrerupe povestirea, pentru a intercala reflecţii subliniate de sentimentul său. Desigur, astfel de intervenţii nu au caracterul tehnic-ştiinţific, atît de izbitor sub pana lui Duiliu Zamfirescu. Ele sînt de cele mai multe ori sprijinite de elemente intuitive, care ne fac să uităm că ne găsim în faţa operei unui artist. Iată, de pildă, pasajul intercalat în nuvela *Două surori* (1894), în momentul în care, după tragice peripeţii, se leagă din nou firul dragostei dintre Elena şi „casier" : „Ştiuta şi străvechea comedie, care ţine de cînd lumea şi cît lumea o să ţie... Au jucat-o mii şi mii de neamuri înainte ; şi împăraţii cîrmuitori de lumi în palaturi, şi robii nemernici în lanţuri, şi înţelepţii, şi nerozii, dar farmecul nu i l-au secat ; a mai rămas cîtva şi pentru bietul casier, care de cîteva zile îşi aduce singur copilul pînă aproape de casa «Cochii mici». E dureroasă şi ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi oraşul întreg, ca să găsească vreo cîteva micşunele degerate, pe care acum le

trimite prin copil stăpînei gîndurilor lui..." (*Două surori*, în *In lumea dreptăţii*, 1908, p. 126). Viziunea casierului care îşi duce de mînă copilul, micşunelele degerate etc., înmlădiază abstractismul reflecţiei generale cu care debutează pasajul şi îl face mai asimilabil pentru contemplatorul literar. Tot astfel, în *Pană Trăsnea Sfîntul*, cînd eroul primeşte revelaţia dragostei pe care Maria nu i-o refuza, după ce ni se înfăţişează uimirea şi farmecul năvălind dintr-o dată în sufletul lui Pană Trăsnea, autorul intervine din nou pentru a ne anunţa adevărurile generale : „Iubirea, adevărata iubire, înduioşează şi îmlădie şi cea mai tare fire. Şi pe recele cercetător cu mintea, şi pe aprigul muncitor cu braţul, iubirea-l schimbă şi-l face zile întregi să pribegească după o vorbă ori după o privire făgăduitoare. Dar cînd pătrunde într-o inimă caldă şi bună, într-o inimă din fire îndrăgostită numai de lucruri frumoase, o ! atunci o doare în ascuns, o răscoleşte pînă în adînc ; şi pînă în adîncul inimii era îndurerat Pană Trăsnea" (*ibid.*, p. 220). Astfel, şi în acest pasaj, reflecţia generală este topită şi dusă de valul participării lirice a poetului, care găseşte, pentru a se exprima, nu expresia rece şi generală a cugetătorului abstract, ci pe aceea intimă şi caldă, înmlădiată printr-o şerpuire a frazei plină de naturaleţe, a omului în adevăr mişcat.

I. Al. Brătescu-Voineşti ne-a îngăduit o privire în laboratorul său de artist, cînd în *Inspecţie* (1893), una din primele sale nuvele, reproduce scrisoarea pe care soldatul bacalaureat Ionescu o trimete prietenului său Genuleanu : „Cum ţi-ai putea tu face o idee de cele ce s-au întîmplat azi-noapte, dacă celor ce-ţi scriu, înşirate şi spuse, le lipseşte viaţa şi efectul ansamblului. Trebuie să vezi în acelaşi timp, dintr-o singură privire, cinci-şase soldaţi în cămăşi aşezîndu-şi efectele pe paturi, în ordinea prescrisă de regulament ; alţi opt-nouă în deosebite poziţii văxuind cizmele ; alţii măturînd îndoiţi printre paturi" etc. (*ibid.*, p. 160). Estetica bacalaureatului Ionescu este, de fapt, a autorului. „Viaţa şi efectul ansamblului", scena cuprinsă, „dintr-o singură privire", alcătuiesc obiectul propriilor preocupări artistice ale lui Brătescu-Voineşti. În timp ce în nuvelele primilor realişti sau chiar în acele ale lui Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu, oamenii apar ca figuri individuale sau în puţine şi neadîncite relaţii, exteriorizate mai degrabă prin dialog, Brătescu-Voi-

nești excelează în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă și pătrunzătoare atmosferă. Scenele de interior și intimitate din *In lumea dreptății*, acele de birou din *Microbul* sau *Blana lui Isaia*, acele sătești din *Niculăiță Minciună* și atîtea altele reprezintă unul din cîștigurile cele mai sigure ale artei narative a lui Brătescu-Voinești față de punctul la care ajunseseră Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. Fără îndoială, Brătescu-Voinești nu are imaginația plastică a unui Delavrancea și Zamfirescu. El nu este niciodată, în aceeași măsură ca aceștia, un pictor al naturii. Viziunea florilor apare destul de des în proza lui, dar evocările peisagistice din *Călătorului îi șade bine cu drumul* rămîn o raritate în opera sa. Sentimentul naturii este destul de viu în scrisul lui Brătescu-Voinești, dar omul și conflictele lui îl atrag nemăsurat mai mult decît viziunea naturii. Lucrurile nu vor trăi deci în imaginația scriitorului prin contururile lor individuale. „...Deși întîlnești, ici și colo, imagini remarcabile prin plasticitatea lor, ce puțină recoltă de imagini ai culege din paginile povestitorului acesta, dacă l-ai compara cu alți scriitori", remarcă un critic, d-l D. Caracostea.[1] Dacă totuși, în ciuda puținătății imaginilor, realitatea trăiește ca puternică reprezentare, în scrisul despre care ne ocupăm, lucrul se datorește facultății acestuia de a cuprinde ansamblurile și de a înfățișa viul schimb de relații care le constituie.

Dar impresia de „viață", care alcătuiește cealaltă cerință a esteticii lui Brătescu-Voinești, este obținută nu numai prin viziunea scenelor de ansamblu, dar și printr-un mare dar de a nota vorbirea personajelor. Puțini dintre scriitorii noștri, în afară de Creangă și I. L. Caragiale, care au fixat în această privință modelul și norma, l-au întrecut pe Brătescu-Voinești în puterea de a evoca vorbirea plină de adevăr și naturalețe a personajelor sale. Ascultați-l povestind pe Conu Alecu: „Trebuie să-l fi cunoscut dumneavoastră... Bulgarul ăla, de umbla în mijlocul verii îmbrăcat în haine groase de dimie, legat la gît și-n cap cu o gogeamite bîrsană de căciulă fumurie. Dumneata trebuie să-l știi, că ședea lîngă dumneata, colo, peste drum de Hanul Roșu. Unul mare-mare, cu mustățile tunse. Cînd vorbea, te uitai în urma lui să

[1] *Poetul Brătescu-Voinești*, 1921, p. 208.

vezi ce copil a vorbit. Nu-ți venea să crezi că vocea aia pițigăiată a ieșit din trupul lui. Să iei un trombon d-alea marele de la muzică, să-ți umfli bucile, să sufli cu putere și să sune: piiii! ca o piculină — așa impresie îți făcea cînd îl auzeai vorbind... E! ăsta era feciorul unuia Glavă, pripășit pe la moșia lui unchi-meu. Era cu vreo cîțiva ani mai mic ca mine. Țiu minte că-l trimetea unchi-meu la tata cu donicioarele de zmeură; venea cu picioarele goale. De la o vreme nu mai știam de el, îl pierdusem din vedere, cînd, hăt! peste vreo douăzeci și mai bine de ani, m-am pomenit cu el la mine, ca să-i dau un petic de pădure de pe moșia mea. I l-am dat. D-atunci, om muncitor, i-a mers bine" etc. (*loc. cit.*, p. 283—284). Pagina aceasta este o mare reușită a realismului românesc în epoca începutului nostru de veac, prin notarea plină de adevăr a vorbirii. Este cu neputință a citi cu grai viu această pagină, fără a nu nimeri intonația specială cu care a putut fi pronunțată. Chipul în care se înlănțuiesc cuvintele în vorbirea neconstruită, digresiunile amintirii libere, apelul la ascultător, reluarea firului întrerupt al ideației, totul este notat în această pagină de o mare naturalețe. Brătescu-Voinești a recunoscut odată zelul său în notarea exactă a vorbirii, „Ghenealoghia cocoanei Leonorii, citim într-una din nuvelele sale, trebuie s-o asculți din gura ei, întîi pentru că spusă de dînsa are un haz care nu se poate da cu condeiul" (*loc. cit.*, p. 194). Și totuși condeiul scriitorului atinge spontaneitatea vorbirii libere, în pasaje în care înlănțuirea cuvintelor evocă nu numai intonația, dar parcă și gesticulația și fizionomia și caracterul particular al personajului, ca acesta în care cocoana Leonora răspunde trecătorilor care o întreabă de sănătate: „Ce să fac? Ia cu năcazurile, că am pierdut un chiriaș — trebuie să știi — neprețuit, neprețuit! Am mai avut chiriași, de! dumneata trebuie să știi, că ești d-aci — am avut pe colonelul, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice?... care mi se pare că e președinte la Ploiești... care a luat pe fata lu doctoru ăla... ăsta... de are un frate gheneral. Și cum îți spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea: «Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriași buni»... Și atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăițe; dar m-am stins! Că zicea dumnealui: «Ce o să fie? trei-patru sute de lei»... și cînd colo — trebuie să știi — am cheltuit

de m-am stins, că le-am făcut pivniță dedesupt. Să vii numai de-a minune să-ți arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Și numai stejar adevărat. Că așa am fost învățați, ori faci ori nu faci. Bietul tata cînd le-a reparat p-ale vechi, cît crezi că a cheltuit?... că acum dumneata trebuie să știi cum eram noi altădată. Moșu meu Dinu Strîmbeanu..." (*Coana Leonora*, 1889, *ibid.*, p. 197—198). Evocarea omului din vorbirea lui este aci, și în atîtea alte pagini, unul din procedeele realiste manevrate cu mai multă măiestrie de Brătescu-Voinești.[1]

De acest dar al intuiției lingvistice, Brătescu-Voinești face să profite nu numai vorbirea personajelor sale, dar și propria lui narațiune. Brătescu-Voinești este unul din scriitorii noștri care au întrebuințat cu mai mult succes procedeul, foarte răspîndit în proza povestitorilor naturaliști, al „stilului indirect liber", întîlnit și în arsenalul lui I. L. Caragiale. Efectul de stil care consistă în a povesti cu propriile cuvinte ale eroilor, în așa fel încît atitudinea și vorbirea acestora transpare în referatul autorului, poate fi de mai multe ori semnalat în nuvelele lui Brătescu-Voinești. Iată, de pildă, în *Pană Trăsnea Sfîntul*, momentul în care eroul povestește avocatului Mitică Moldoveanu nefericita întîmplare care făcuse din el un acuzat în fața justiției. Povestirea lui Pană Trăsnea urmează cîtva timp în monolog, pînă cînd autorul pare să ia el cuvîntul pentru a spune: „Aceasta însă nu-l supărase, căci, înțelegînd la urmă cu cine avea a face, a ridicat din umeri și s-a întors în casă, fără să mai adaoge vreun cuvînt. Ceea ce însă l-a supărat, — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă și să-și dorească singur rău — erau altele, în privința cărora duminica trecută scrisese prefectului o scrisoare, prin care-i arăta că nu înțelegea cum poate cineva, dintr-un lucru de nimic, să prinză vrăjmășie și să-și răzbune asupra unui copil nevinovat..." (*op. cit.*, p. 254). Pasajul aparține povestirii autorului, dar nimeni, citindu-l, nu se poate îndoi de faptul că în cuvintele acestuia sînt topite acele ale personajului său. „Ceea ce însă l-a supărat — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit,

[1] V., în această privință, cu folosirea aceluiași citat, și observațiile lui G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, 1930, p. 160.

l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă și să-și dorească singur rău" sînt de fapt cuvintele lui Pană Trăsnea, pe care portretistul lui le împrumută din același îndemn de a recurge la vorbirea vie, care este una din metodele sale mai des folosite.

Ca mai toți scriitorii curentului, Brătescu-Voinești nu creează caractere complexe și neașteptate. Oamenii lui au o structură mai degrabă rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine, așa cum o impun condițiile de existență în mediul provincial sau în modestia birourilor publice, unde orice autonomie morală și orice aspirație mai înaltă în luptă cu trivialitatea și micimea înconjurimii imprimă caracterelor și destinelor stigmatul dureros al veleitarismului. În chipul acesta, oamenii lui Brătescu-Voinești sînt nu numai sumari, dar și asemănători între ei, încît cititorul sedus, cu prilejul prezentării fiecăruia în parte, de incontestabila lor autenticitate, surprinde pînă la urmă, în lumina comparației, schema lor generală și oarecum tipică.

5 SEMANATORIȘTII

(C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gîrleanu)

Venind îndată după primii reprezentanți ai realismului liric și în timp ce arta prozatorilor români se pregătea să-și serbeze unul din marile ei triumfuri în Mihail Sadoveanu, pe care îl înconjoară ca un cor în acompaniament, povestitorii care între 1900 și 1910 publică în *Sămănătorul* și în celelalte reviste provinciale ale curentului manifestă mai multe tendințe comune, îndreptățind întrunirea lor într-o grupare oarecum omogenă. Din exemplul înaintașilor imediați rămînea povestirea impregnată de sentiment, aplecarea descriptivă, pictura omului comun. Poate numai Delavrancea încearcă, printre primii reprezentanți ai noului realism, pictura unor caractere excepționale, romantice, în timp ce Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești arată o preferință vădită exemplarului obișnuit din clasa burgheză, funcționarului și intelectualului sau figurilor aparținînd boierimei provinciale și marilor proprietari de pămînt. Spre deosebire de Barbu Delavrancea, căruia îi plăcea să înfățișeze eroi cerebrali și chiar temperamente tumultuoase, noua normă a realismului îl îndeamnă pe Brătescu-Voinești să caute urmele tragicului cotidian, a nobleței ascunse și a martiriului fără glorie. In pictura exemplarului omenesc comun, semănătoriștii cercetează acum cu un nivel mai jos în structura societății și, în locul omului „mărunt", descoperă pe omul „elementar". Noua problemă literară este reflectată oarecum teoretic de Ion Adam, care în schița intitulată așa de caracteristic pentru noul realism țărănesc: *Drame din lumea de jos*, notează:

„Într-un cerc de prieteni se vorbea despre dragostea la țărani, în comparație cu iubirea rafinată din lumea mare. Unul, de la un colț de masă, susținea că amorul este legat de civilizație, și că e și el o evoluție a sensibilității, ca și celelalte facultăți sufletești. Naturile primitive din straturile populare își reduc toată iubirea numai la satisfacerea instinctelor și nu se pot ridica pînă la pasiune. Înfierbîntîndu-se la vorbă, el a ridicat în urmă vocea spunînd cu toată încredințarea: — Nu vedeți ce simple sînt dramele de iubire dintre țărani? Tot senzaționalul unei întîmplări se poate schița cu trei linii simple: *Intriga* se reduce la vorbele rele scornite de babe; *Răzbunarea*, sau geniul cel rău al sufletului omenesc, e o neghioabă pîndă la cotitura drumului, iar *Crima* sau Demonul Roșu se mărginește la o lovitură bună dată cu ciomagul în cap... Unde vedeți în toate acestea pasiunea pornită dintr-o ură sau dragoste superioară, cu alcătuirea unui plan de răzbunare, cu intrigă diabolică, cu surprize și extraordinar? De aceea la noi ar fi și greu să se întemeieze un așa-zis roman românesc, pentru că gama sufletească a majorității poporului e prea cu puține note, iar cei de sus s-au asimilat prin educație celorlalte națiuni civilizate, așa încît nu prezintă nici o originalitate. Cu toate că ascultasem încordați toate cele înșirate, nu ne-am putut opri la urmă să nu bufnim de rîs. Un mucalit s-a ridicat atunci cu vorba: — Bravo, ne-ai dat gata neamul, căci sîntem condamnați să traducem cît vom trăi foiletoane senzaționale de la străini. Nu vom avea niciodată pe Dumas-ul nostru, nici pe cel tînăr, d-apoi încă pe cel bătrîn" (*Aripi tăiate*, Ed. Alcalay, p. 181—182). Atunci, continuă povestitorul, se ridică Vlaicu și narează o dramă țărănească zguduitoare, căutînd să reconstituie, cu ironie pentru procedeele obștești ale prozei literare, ce ar putea deveni o nuvelă folosind un astfel de material. Momentul este tipic. După cum Duiliu Zamfirescu, altădată, susținea drepturile unui realism burghez și aristocratic, Ion Adam dovedește acum drepturile unui realism țărănesc.

Odată cu primirea noilor puncte de vedere, întreaga configurație a artei literare se schimbă. Am spus-o: în locul omului mărunt, omul elementar, cu ceva mitic în făptura lui. Iată-l pe Sima Baltag al lui C. Sandu-Aldea: „Românul nostru mergea tăcut în urma plugului, și curăța din cînd

în cînd cormana cu oticul. Cum era adus de mijloc, jurai că-l trage spre pămînt o putere nevăzută. Căci dragostea ogorului îndoaie de mijloc pe plugari și-i înlănțuie toată viața lor de pămînt, amestecîndu-le sudorile cu țărîna lui. Dar cînd se oprea să mai răsufle boulenii din jug și se îndrepta de șale, atunci vedeai ce straşnic voinic era Sima Baltag și ce mai suliți de priviri țîșneau din ochii lui mici ca de tătar, vioi, și mai totdeauna ascunși supt streașina căciulii" (*In urma plugului*, ed. III, p. 6—8). Sentimentul pentru expresiile elementare ale vieții sînt puternice în sufletul unui astfel de om: „Sima se lipise cu tot sufletul de roibulețul lui și toată ziua-l giugiulea, învățîndu-l să mănînce, cu timpul, din mînă. Îi era atît de drag cînd îl vedea nălțuț în picioare, cu fluierele subțiri de cal de soi, crescînd la lumina și căldura soarelui binefăcător! Cînd îl vedea pornind în sărituri ușoare de ogar, se lua cu el la întrecere și atunci mînzul gonea și mai nebun și mai furtunatec. Iar după ce simțea că s-a cam depărtat de Sima, se oprea, se întorcea, se uita la el parcă i-ar fi spus: «Hai iar la-ntrecere!» și pornea apoi spre el, cu capu-n piept, cu codița bîrzoi în vînt, cu nările deschise, roșii, ca ale unui pui de scorpie. Îi era drag ca ochii din cap cînd îl vedea cum zvîrle cu picioarele de dinapoi, parcă s-ar fi bătut c-un haitic de lupi. Și atunci se ducea la el, îl mîngîia pe coamă, pe botișor și-l lua-n spinare ca pe un miel" (*op. cit.*, p. 13—14). Natura îi vorbește cu putere și fiorii care o străbat, sunetele ei stranii, parfumurile care o amețesc, liniștea ei încremenită, învăluie sufletul aspru, cu puține gînduri și cu pasiuni simple și violente ale omului trăind în aceste povestiri. Arta lui Sandu-Aldea n-are strălucire. Scriitorul cunoaște însă bine și simte exact lucrurile despre care vorbește. Preciziunea imaginii este darul cel mai de seamă al scriitorului, fie că evocă liniștea bălții ca o înfățișare de la începutul lumii, fie că ne aduce în fața ochilor pădurea îndepărtată, văzută prin jocul tremurat al căldurii, „ca un nor albăstrui ațipit pe pămînt", fie că ne vorbește despre mirosurile de tămîioasă ale primăverii care, „atingîndu-te pe obraz, parcă-ți adoarme sufletul". Alteori sînt, dimpotrivă, înfățișări ale unei naturi dezlănțuite, furtuna pe Dunăre, redată cu simplitate sugestivă, fără comparații și epitete, prin simpla forță a unor verbe onomatopeice: „Cînd a ajuns la mal, Dunărea

era înfuriată, sufla un crivăț aspru ca-n miezul iernei. Valuri verzi, înalte, înspumate în creste, se înlănțuiau, se goneau unele pe altele, se izbeau mînioase în adîncimi, fîșîind, gemînd, vuind" (*Pe drumul Bărăganului*, p. 166). Sau mai departe: „Scormonite pînă în adîncuri, săltate, împinse, rostogolite, biruite de vînt, apele se ridicau unele peste altele cît luntrea, cît omul, cît casa; se prăbușau gemînd, vuind în adîncimi amețitoare, de unde iar se ridicau mai înalte, mai întunecate, mai furioase, mai năprasnice"; o evocare plină de un dinamism obișnuit lui Sandu-Aldea, pe care însă, de data aceasta, lunga serie a adjectivelor finale o slăbesc fără îndoială. Peisajul românesc intră astfel în proza lui Sandu-Aldea în forme nespus mai individualizate decît în operele primilor reprezentanți ai realismului, pe care îi simțim dealtfel că preferă descrierea omului și a problemelor lui. Și dacă în zugrăvirea naturii românești nu s-ar fi produs în aceeași vreme și n-ar fi crescut de-atunci neasemănatul dar descriptiv al lui Sadoveanu, este sigur că Sandu-Aldea ar fi rămas peisagistul cel mai înzestrat al prozei românești mai noi. Spre deosebire de Sadoveanu însă, ceea ce îi lipsește lui Sandu-Aldea este abundența. Impresiile lui sînt exacte, dar nu bogate. Citindu-l, avem tot timpul conștiința că viziunea lui este sumară și că fuiorul narațiunei lui nu este prea îmbelșugat. Iar ceea ce este adevărat pentru fiecare din nuvelele și schițele lui Sandu-Aldea se confirmă și pentru întregimea operei lui, isprăvită cu mult înaintea vieții scriitorului, dedat de la o vreme studiilor de științe naturale și lucrărilor agronomice. Într-o scrisoare pe care a putut-o adresa unui corespondent real și pe care, sub iscălitură fictivă, o tipărește la sfîrșitul volumului *În urma plugului*, Sandu-Aldea critică ignoranța scriitorilor, chiar a celor mai de seamă, a unui Maupassant, de pildă, atunci cînd vorbesc despre lucrurile naturii. Cum a putut oare pretinde Maupassant că negrul Tombouctou, din schița cu același nume, se îmbăta mîncînd struguri de la butucul viței? Este doar știut, adaugă Sandu-Aldea cu oarecare nevinovăție, că „zeama boabelor de struguri nu poate îmbăta decît după ce a trecut prin fermentație alcoolică, prin fierberea care-i transformă zahărul în alcool". Nici pentru analizele așa-numitelor romane psihologice n-are Sandu-Aldea mai multă bunăvoință, căci este oare posibil să

„se puie într-o ecuaţie de gradul al II-lea cel mai ascuns colţ din sufletul omenesc, ori să figureze printr-o curbă uzuală mersul stărilor sufleteşti ?" Avea deci dreptate biologul Haeckel cînd numea toată această literatură psihologică : „maculatură". Şi scriitorul care îşi închipuia că poezia are aceeaşi temă cu ştiinţa şi că fantezia şi intuiţiile celei dintîi pot să se ruşineze în faţa metodelor exacte ale cercetării savante, îşi ia rămas bun de la literatura pe care a slujit-o cu mijloace preţioase, dar repede istovite.

Dacă sentimentul care scaldă nuvelele unui Brătescu-Voineşti este fiorul liric al doinei populare, grupul de scriitori pe care îl studiem acum aduc afecte mai energice, filtrate din cîntecul bătrînesc. Lucrul este adevărat nu numai pentru Sandu-Aldea, dar şi pentru Emil Gîrleanu, un nume de care critica literară leagă de obicei amintirea unui scriitor delicat. Totuşi, ca atîţi dintre povestitorii momentului dinainte de 1910, Gîrleanu a consacrat unele din paginile sale cele mai preţioase evocării omului şi naturii elementare. Iată-l, de pildă, pe Toader Odobac : „E un moşneag înalt, spătos şi uscat ca un schivnic ; priveşte ascuţit, vorbeşte limpede şi calcă apăsat. Cînd se opreşte să se uite la om, îşi îndreaptă şalele care trosnesc ca un vreasc" (*Nucul lui Odobac*, 1910, p. 10). Portretul nu este singular în literatura sămănătoriştilor. Gîrleanu introduce însă o viaţă deosebită în el prin conciziunea mijloacelor încununate de evocatoarea comparaţie a finalului. În acelaşi chip este construit portretul Rujei, nora lui Odobac : „Ruja era voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii şi sprîncenele negre, ca pămîntul cel bun. Cozile lăsate pe spate se îndoiau pe oblîncul şălii, aşa erau de lungi. Gura cu buzele cărnoase, umede şi roşii ca miezul piersicei pietroase ; printre ele scăpa un zîmbet, care arăta albul dinţilor, ca pe o rază de lumină ce ţîşnea din mijlocul feţei smolite. Supt cămeşa strînsă bine pe trup, ţîţile i se ridicau, repede în răsuflet, ca două paseri ce se zbăteau în sîn" (*op. cit.*, p. 15). Din rezervele acestei afinităţi pentru tot ceea ce în natură este robust şi direct, pentru explozia forţelor iraţionale ale naturii, cade într-o zi din pana lui Emil Gîrleanu una din paginile lui cele mai bune. Este evocarea nucului lui Odobac, înălţat pe dealul sterp al Arşiţenilor, ca un monstru care devorează toată vitalitatea locului :

„Satul Arşiţeni e aşezat într-o văgăună ; casele lui mărunţele şi albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd de pe muchiile dealurilor dimprejur ca nişte ouă într-un cuibar. Pămîntul Arşiţenilor e nisipos şi sterp ; iarba creşte atît de rară încît, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingine, faţa galbenă a locului. Doi-trei copaci se înalţă, istoviţi, cu crengile rare, cu frunzele străvezii care aştern pe jos, vara în amiază, o umbră destrămată ce măreşte şi mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînţeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos şi sterp dinspre răsărit, un nuc straşnic, bătrîn de cîteva sute de ani, copac lacom care suge parcă tot sucul locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror viţe nu mai încap supt pămînt, şi ies, să atîrne despletite, ca nişte cozi, afară. Din trunchiul, gros să nu-l cuprindă trei oameni, muncit, întors şi încremenit ca într-un spasm, se desfac două ramuri vînjoase ce merg încleştate ca nişte braţe, pînă sus, apoi deodată se izbesc una de alta în lături, împroşcînd fiecare sute şi mii de crengi ce se unesc într-un frunziş negru, cărnos, ca un aluat de fiere. Şi pînă departe se împrăştie mirosul amar al frunzelor, miros ce ameţeşte pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca un vestmînt negru întreaga coastă de deal" (*op. cit.*, p. 7—8). Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, foloseşte în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a terenului, notaţia rapidă şi enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample construcţii sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri şi frunze a nucului. Toate metaforele acestei ultime părţi sînt împrumutate dinamicei vieţii, încît acolo unde ne-am fi aşteptat la evocarea unui „aspect", primim sugestia unei „lupte". Nucul „suge lacom" sucul locului, rădăcinile lui atîrnă „despletite", ca „nişte cozi", trunchiul lui „muncit, întors" şi „încremenit ca într-un spasm, desface" două ramuri, mai întîi „încleştate", apoi „izbindu-se" în lături şi „împroşcîndu-se" cu sute de mii de crengi... Rareori estetica simpatiei ar fi putut găsi un document mai elocvent pentru confirmarea teoriilor ei, ca în această pagină unde lucrurile văzute trăiesc prin clocotul energiilor pe care, trezindu-le în noi, ne provoacă a le revărsa în ele. Şi pentru a lumina mai bine caracterul stilistic al unei astfel de descrieri, nu

este poate lipsit de interes s-o comparăm cu descrierea altui peisaj, spicuit de data aceasta în opera lui Al. Macedonski: „Pădurea Ulmilor, la urmă, se arăta și ea, vestita pădure a ciocoiului din București, cea care se întinde în drumul Tîrgoviștei pe o lungime de jumătate de poștă, cea în care cîntă mierla și cinflorul, în care curg pîrîurile albe ca laptele, iar unde iarba e de smarald și frunzele de matostat. Cu toate astea, verde, tainică, mîngîioasă ca un basm... Călărașul, cînd o ajunse, își domoli cîrlanul împăciuit de liniștea ce-l ocolea. Susurarea frunzelor, șoaptele apelor, cîntecul de paseri, în loc s-o turbure, părea că o măresc. Copacii nu erau groși, dar deși, iar pe sub ei nu se zărea decît o adîncime albastră și verde. Frunzele de an, căzute și moarte, cu fața șamanie, ruginită, așterneau pe sub creci un covor fremătător..." (*Pădurea ulmilor*, în *Cartea de aur*, 1902, p. 138—139). Natura este tratată aci ca „aspect". Scriitorul are față de ea atitudinea unui pictor. El notează tonuri coloristice și valori dintr-o depărtare care îl oprește să fuzioneze cu ea și pe care ne-o impune și nouă. Cititorul degustă farmecul lucrurilor. Modalitatea stilistică a unei astfel de descrieri a naturii stă la polul opus procedeului lui Gîrleanu, unde artistul și, împreună cu el, cititorul lui, escaladînd barierele despărțitoare ale contemplației, proiectează în natură zbuciumul său și ajunge să resimtă voluptatea propriilor energii vitale aduse să clocotească și să se reverse.

Principiul vieții și acțiunii în arta literară a fost stabilit în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de către Lessing. Dar Lessing nu întrevedea încă estetica simpatiei, descoperită mai tîrziu de romantici, astfel că pentru a introduce viața în descrierea lucrurilor, el recomanda poeților evocarea prin povestire. Procedeul fusese descoperit de Homer. Iată-l pe acesta dorind să evoce sceptrul lui Agamemnon. Va enumera el părțile alcătuitoare ale sceptrului, încercînd să refacă din amănuntul lor viziunea întregului, așa cum procedau atîți poeți descriptivi ai veacului al XVIII? Natura succesivă a limbajului, incapacitatea ei de a obține, prin imaginile pe care le trezește, viziunea unor lucruri coexistențiale, se opune acestui procedeu. În loc să ne evoce obiectul prin descriere, Homer ni-l vrăjește povestind. Sceptrul lui Agamemnon învie în fața noastră, cînd eroul ne istorisește devenirea lui.

Norma evocării prin povestire, operată în descrierea naturii însuflețite, a fost folosită cu multă consecvență de Em. Gîrleanu în seria schițelor întrunite sub titlul *Din lumea celor care nu cuvîntă*, 1910. Iată, de pildă, *Musculița*: „În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliți. În fața iconostasului clipocește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției-sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîzîind să caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo și-ncoace. Se uită prin strachini, se așează pe marginea unui pahar, se plimbă pe la icoane, ca și cum s-ar închina, ba intră pînă și-n potcapul cel nou, pe care plodurile îl așezaseră pe pat cu fundul în jos și-l prefăcuseră într-un cuibar de ouă roșii, — căci e Paștele. Nimic... În sfîrșit dă Dumnezeu și ajunge și la măsuță, drept deasupra ceaslovului. Se lasă ușoară, zbîrnîind mulțumită, pe foaia unsuroasă, pe ale căreia colțuri de sus picăturile de ceară stau ca niște peceți. E doar obișnuită cu cărțile bisericești; nu o dată ieșise sătulă din biserica de peste drum. E atîta hrană pe foile îngroșate parcă de urmele degetelor tăvălite prin grîul dulce al colivelor. Iar aci, pe o margine, a dat tocmai peste ce căuta; o pată, zaharisită proaspăt, arăta că degetelul ce-și lăsase urma avusese grijă să se înmoaie dintru-ntîi în dulceață. Musculița se pune pe ospătat; prăpădenie de lacomă ce-i! Numai din cînd în cînd prinde, cu ochișorul, roșul slovei mari din susul foii, un S frumos, încondeiat cu măiestrie, ca și cum ar fi fost țesut la începutul rîndului: *Slavă ție.* Atunci își aduse aminte cum necăjise mai zilele trecute, la o leturghie, pe un dascăl, căruia îi rămăsese pe barbă, lîngă buze, un fir de grîu uns cu miere. Pînă ce n-a gustat din miere nu s-a lăsat; dar bietului om i-a ieșit sufletul alungînd-o. Acum s-a săturat; se suie binișor pînă în mijlocul slovei roșii care o atrage. Își scutură aripioarele, își întinde piciorușele de dinapoi, și le freacă unul de altul ca și cum ar ascuți două cuțite; apoi, leneșă, ațipește" (*Din lumea celor care nu cuvîntă*, ed. a VII-a, p. 21—22). Dar povestirea nu se oprește aci. Stăpînul casei, părintele, intră mînios în încăpere și, închizînd cu o mișcare repede

ceaslovul, strivește musculița care tocmai reflecta: „Ce bine e să trăiești și să mori sătul!" În mai multe din bucățile întrunite în volumul *Din lumea celor care nu cuvîntă*, finalul adaugă astfel descrierii un tîlc, completînd și rotunjind povestirea. Accentul principal cade însă asupra evocării, făcute mai totdeauna din unghiul ființei evocate. Povestitorul se comprimă la dimensiunile musculiței pentru a resimți ceara picurată pe colțurile ceaslovului ca pe niște „pereți" sau pentru a recunoaște în pata de zahăr rămasă pe una din foi, urma unor degete de copii. Musculița străbate foaia, se oprește în dreptul unei slove roșii și suie pînă la mijlocul ei. Tot ce poate intra în mintea unei musculițe și tot ce se proiectează din spontaneitatea ei este notat cu sentimentul delicat, și uneori grațios, al amănuntului. „Ce n-am da să putem privi o singură clipă lumea prin ochiul cu fațete ale muștei sau cu creierul frust al urangutanului", exclamă odată Anatole France. Gîrleanu încearcă de mai multe ori această întreprindere și, fără să părăsească formele propriu-zise ale percepției antropomorfe, închipuie universul furnicei și al gîndacului, al musculiței și al păianjenului, al greierului și al fluturelui, al cocoșului, al ciocîrliei și al bufniței etc. Minuția unor asemenea povestiri nu este însă niciodată fastidioasă, susținută, precum este, de unda de simpatie a umorului, adică de acea veselie gravă în esența ei, provocată de spectacolul tuturor acelor forme subumane ale vieții, în care inima îndurerată a omului recunoaște propria ei condiție. În ampla structură a vitalului, dincolo și mai adînc decît omul „mărunt" și decît cel „elementar", Gîrleanu găsește o nouă formă a vieții, sprijinind și incluzînd pe toate celelalte mai înaintate și mai complexe, forma „umilă" a vitalității, expresia ei cea mai simplă și cea mai generală. Povestitorul îi îmbrățișează destinul cu pietate panteistă și, înveselindu-se sau vărsînd o lacrimă pe seama ei, plînge și rîde de sine însuși, de toți oamenii laolaltă și poate chiar de zei. Este aci o atitudine tipică a naturalismului modern, adică al acelei îndrumări literare formate în școala interpretării științifice a vieții, care se călăuzește de convingerea că umanul se rezolvă în biologic și că spiritul nu are alte legi decît acele ale vieții în general. Unitatea vieții permite aflarea tîlcurilor ei generale în acele din formele ei care, fiind mai simple, sînt, în același timp,

mai limpezi. Orgoliul omului suferă poate o decapitare atunci cînd înțelege că suferința lui este deopotrivă cu a musculiței sau a viermelui. Dar aceeași suferință se mîngîie, cînd se concepe în cadrul naturii întregi, și, în parte, se înveselește, oglindindu-se în formele ei minimalizate. Pe aceste baze apare apologul zoologic miniaturist. Jules Renard, în ale sale *Histoires naturelles*, a străbătut aceleași căi. Maniera lui Renard, caracterizată printr-un metaforism sclipitor, care face posibilă comparația ei cu arta unui Ionel Teodoreanu, este destul de deosebită de aceea a lui Gîrleanu. Pe drumurile amintitei reducțiuni moniste descendente, Gîrleanu nu rămîne dealtfel singur în literatura românească a momentului de la 1910. Ion Adam i se alătură de mai multe ori. O dată în schița simbolică intitulată *Către lumină*, unde jocul gîzelor în jurul unui felinar electric este redat cu puternice comparații, într-o descriere plină de dinamism: „Roiul dezmățat de sus, care se învîrtea împrejurul globului, ca într-un foșnet de drapel desfăcut, se împestrița la răstimpuri cu bîzîituri mai puternice, și atunci vedeai apărînd în mijlocul danțului sinistru silueta neagră a vreunui bondar răzleț, setos și el de lumină. În avîntul lui orb, se rostogolea nebun și trăgea dungi închise împrejurul becului, de l-ai fi luat drept o bucată de cărbune, cu care scria o mînă nevăzută, însemnînd parcă drumul deșertăciunei... Un țăcănit mai tare de sticlă, și prin aer se vede căzînd bondarul cel îndrăzneț, care ajunge cu spatele de pămînt, răsunînd tare pe asfalt, ca o castană uscată, dezghiocată toamna din pom. După prima zăpăceală a căderei, bate din picioare repede și cearcă să se ridice pe aripile încordate, înălțîndu-se de șale, cu aceeași trudă și sete de viață, cu care alergase după amăgirea lui" (*Aripi tăiate*, p. 5—6). Altă dată este maimuța care, descoperindu-și chipul în oglindă, îl sărută cu bucuria de a regăsi ființe deopotrivă cu ea, ca odinioară în pădurile tropicale ale copilăriei. Altă dată este ipopotama din grădina zoologică a Anversului, alergînd de la gratiile pe unde capătă hrană, și pînă la culcușul unde își lăsase puii. „Cînd o vedeai zbătîndu-se, scrie Ion Adam, așa mototoală, între foame și iubirea de mamă, urcînd și coborînd același povîrniș, te gîndeai fără să vrei la biata omenire, care robește și ea din toate timpurile, între cele două instincte fatale" (*op. cit.*, p. 102). Explicîndu-și simbolurile, într-un fel pe care

Gîrleanu îl socotea de bună seamă zadarnic, Ion Adam manifestă în aceasta și în atîtea alte pagini uitate astăzi, o imaginație ingenioasă și exactă, de care profită adeseori și artistul peisagist.

Am spus, vorbind mai sus despre proza lui C. Sandu-Aldea, că, în operele lui, peisajul românesc se individualizează cu o putere care întrece cu mult arta peisagistică a povestitorilor mai vechi. La aceștia, la un Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau Filimon, natura este redată în efectele ei tipice. Scriitorul își întrerupe, din cînd în cînd, narațiunea pentru a ne zugrăvi un răsărit de soare sau un reflex lunar. Natura românească, în formele ei caracteristice și cu farmecul ei particular, apare în unele din relațiunile de călătorie ale lui Alecsandri, atunci cînd, ieșind din categoriile constituite ale exotismului romantic, observă și locurile Moldovei lui. Odobescu și Duiliu Zamfirescu notează cu mare putere sugestivă aspectul cîmpiei muntenești, cu lanurile ei bogate. Barbu Delavrancea urcă spre regiunea dealurilor înalte ale Muscelului. Din aceeași preocupare, dezvoltată oarecum sistematic, crește *România pitorească* a lui Al. Vlahuță, despre care am vorbit mai sus. Dar grupul de scriitori care se consacră în special acestei teme sînt tocmai sămănătoriștii. Alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui țărănească, sămănătoriștii elaborează geografia poetică a țării. S-ar putea încerca o sistematizare a vastului material nuvelistic aflător în cărțile și revistele sămănătoriștilor, pentru a determina sectoarele peisajului românesc trăind în descripțiile lor. Pînă cînd Sadoveanu să împlinească harta peisagistică cea mai întinsă a Daco-României, un Sandu-Aldea ne evocă Bărăganul și balta Dunării, un Gîrleanu ne poartă către dealurile Moldovei sau către lunca Siretului, un Ion Adam către malul mării, un N. Dunăreanu către țărmii de pustietate ai lacului Razelm, către stufărișul Deltei, mai tîrziu către malurile Nistrului. Sînt în operele acestuia din urmă numeroase pagini în care o umanitate chinuită, lumea agricultorilor și pescarilor dobrogeni, prin care trece ca un val din neliniștea slavilor de la nord, sînt evocate împreună cu stihiile dezlănțuite ale locului. Iată o furtună crescînd din depărtare și abătîndu-se pe apele Deltei și deasupra micilor sate amenințate să fie înghițite: „Seara cădea. O lumină fumurie de-un albastru deschis se lupta cu cele din urmă lumini. În Deltă începu să sufle un vînt răcoros, ierburile se agitau... Bacînul fugi în Dunăre... Apa mărei își schimbă culoarea într-un albastru închis, o răceală sărată începu să vie de pe depărtările valurilor spumoase... Pe sus se auzeau țipete, hau! hau!... Erau larii, pasărea cea mai urîtă de pescari, care venea înaintea furtunei să se înveselească. În depărtare se zăreau bărci de pescari care zoreau spre mal. Furtuna venea. Venea Puriaz să urle, să răstoarne totul în calea lui... La far se aprinse lumina... Ca un nour negru se ivi în depărtare furtuna, apoi mînia vîntului începu să urle, să ofteze și să se năpustească peste tot locul. Înc-o jumătate de ceas și Puriaz se desfătă... Pretutindeni nu s-auzea decît un clocot asurzitor neîntrerupt, ca în ceasul pieirei lumei... Sătișorul tremura de groaza mărei; nisipul din Deltă se întinsese ca un nour deasupra caselor; noaptea începu să cadă mîhnită, tristă, și-n această mîhnire se vedeau coamele albe și spumoase ale mărei, care se înălțau ca munții..." (*Răsplata*, 1908, p. 94—96). Trecătorul care, refugiindu-se de mînia vîntului, se adăpostește în cîrciuma locului, găsește pe eroul povestirii stînd cu coatele pe masă și gemînd... Fără să dispună de mijloace artistice întinse, dar avînd o sensibilitate reală, numele lui N. Dunăreanu se leagă temeinic de o anumită regiune a peisajului și mediului nostru și el merită a fi reținut într-o analiză a progreselor mai noi ale realismului românesc.

6 M. SADOVEANU

Ideea de a face să culmineze curentul realismului liric și artistic în opera lui Mihail Sadoveanu are nevoie de unele precizări. Desigur, arta lui Sadoveanu prezintă numeroase afinități cu aceea a principalilor reprezentanți ai curentului, cît privește tematica ei, în cuprinsul căreia pictura omului elementar pare a o uni cu grupul sămănătoriștilor, apoi preocuparea descriptivă și lirismul povestirii. Deopotrivă cu toți marii artiști, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încît, dincolo de afinitățile amintite, arta lui își croiește drumuri cu totul proprii. Astfel, spre deosebire de cea mai mare parte a povestitorilor contemporani, Sadoveanu nu împărtășește punctul de vedere al realismului. Estetica sa nu se orientează după principiul „adevărului", așa cum el a fost proclamat de un Duiliu Zamfirescu sau, poate încă mai hotărît, de Al. Vlahuță. Dar pentru că „adevărul" este o constantă a oricărei estetice, vom spune cel puțin că Mihail Sadoveanu îl înțelege într-un chip deosebit de acela al înaintașilor sau emulilor. „Adevărul" nu este pentru Sadoveanu produsul unei discriminări în lucrarea de percepere a lumii, a unei „depoetizări", cum ne face odată să înțelegem Vlahuță. El nu este nici grupare a datelor percepțiunii într-un fel care o apropie de concluziile științei, pe care — după cum am văzut — Sandu-Aldea ajunge s-o prețuiască mai sus decît literatura. Adevărul nu este pentru Sadoveanu nici produsul acelei reducțiuni

moniste, care îl făcea pe un Em. Gîrleanu sau Ion Adam să intuiască în condițiile generale ale vieții, în biologicul redus la expresiile lui cele mai umile, soarta însăși a omului. Adevărul este pentru Sadoveanu „viziune". Arta lui este vizionară. Percepția lumii este pătrunsă la el de atîtea valori ale fanteziei, încît lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantezie și dintr-un unghi cu totul subiectiv, prin perdeaua agitată de sentimentul său neliniștit sau prin valurile acelui farmec cu care, în producția lui mai nouă, scriitorul se regăsește printre oameni și lucruri. Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudește mai degrabă cu Eminescu, la care întîlnim note peisagiste pe care le vom afla și în descripția sadovenistă. Chiar în pictura omului elementar, intuiția scriitorului nu este călăuzită de norma penetrației naturaliste, coborînd către instincte, către formele simple și generale ale vieții. Omul elementar este în același timp, pentru Sadoveanu, omul „eroic". El nu încarnează, ca la alți scriitori ai realismului naturalistic, substructura umanității, ci apoteoza ei. Frații Potcoavă, Cozma Răcoare, Moș Precu, Niță Lepedatu din *Bordeienii*, ciobanul din *Baltagul* și femeia lui, oamenii din *Hanu-Ancuței* sînt naturi elementare în alt înțeles decît acela care poate fi dat altora din figurile create de un Zola cu o vîrstă de om mai înainte, de unii din sămănătoriști, de Liviu Rebreanu mai tîrziu. Figurile create de toți aceștia sînt ca ilustrația resorturilor simple care pun în mișcare mecanismul vieții și al societății; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieții și reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, ființe care își croiesc soarta lor. Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuințat epitetul eroico-romantic. Încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic și liric se cuvine a se face, așadar, cu unele rezerve.

Multe greutăți prezintă și încercarea de a extrage caracteristicile de căpetenie ale artei sale. Masivitatea operei lui Sadoveanu și întinderea desfășurării ei în timp reclamă o sistematizare a ei după epoci, pentru care lucrările pregătitoare lipsesc în cea mai mare parte. „Dumneata,

pe cît înțeleg (îi spunea G. Ibrăileanu lui Sadoveanu) reiai în spațiul unei vieți evoluția literaturii noastre, așa cum individul rezumă evoluția umanității: de la dezlănțuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Cînd Cozma Răcoare va ajunge un înțelept monah, ciclul dumitale va fi închis" (*Opere*, 1940, vol. I, *Prefața autorului*). Reproducînd aceste cuvinte în prefața întîiului volum al operelor complete, Sadoveanu privește cu oarecare detașare primele sale povestiri. Cu toate acestea, oricare ar fi fost drumul străbătut de-atunci, trebuie să mărturisim că sînt unele elemente ale stilului său, dar mai cu seamă o anumită atmosferă, un anumit fel al viziunii, pe care scriitorul le-a găsit din primul moment. Desigur, retipărirea acelor povestiri ale începutului îi dă prilejul lui Sadoveanu să le pună de acord cu estetica sa actuală, eliminînd ceea ce i se părea retoric, adăugînd cîte un cuvînt care înalță deodată relieful evocărilor, înlocuind uneori termenul abstract printr-altul mai concret și mai expresiv, eliminînd puținele neologisme, perfecționînd eufoniile textului, temperînd nota socială, mai viforoasă în acel moment din jurul anului 1907. Dovada tuturor acestor retușări caracteristice a făcut-o într-un chip cu totul convingător d-l Șerban Cioculescu într-un articol publicat în *Revista Fundațiilor* din 1 mai 1940, cu prilejul amintitei retipăriri. Cititorul poate regăsi în această cercetare, cu producerea unor numeroase exemple, ceea ce noi afirmăm aci în teză generală. Dar deși arta scriitorului s-a rafinat cu timpul, reclamînd retușările semnalate, marile ei linii de structură au rămas aceleași. În zeci de variante și de la începutul carierii sale pînă în stadiul încă atît de fecund al prezentului, obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încît nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoțească cu arpegiile răsunînd din orga colosală a naturii. Pentru fixarea metodei literare a lui Sadoveanu, alăturarea lui de unii scriitori străini poate aduce bune servicii.

Aleg, pentru comparație, un pasaj din Maurice Barrès, unul din scriitorii francezi contemporani, în care sentimentul naturii vibrează cu mai multă putere și căruia influența simboliștilor, prin tehnica subtilă a „corespondențelor", i-a deschis perspective mai adînci în viața misterioasă a firii.

Este un pasaj împrumutat bucății *La musique de perdition* (din vol. *Le Mystère en pleine lumière*, 1926, p. 74 urm.), unde ni se povestește călătoria unei tinere prințese chineze, pornită să ademenească pe bătrînul Phing, învingătorul Asiei, printr-un cîntec cules din toate șoaptele și fiorii peisajelor străbătute: „*Après quelques étapes, un jour, au crépuscule, la caravane atteignit une solitude au confluent d'une rivière brillante et d'un fleuve sinistre. C'était un lieu qui faisait peur. La charmante rivière, en courant s'engloutir dans les méandres lourds et solennels du fleuve, donnait l'idée d'une âme pleine d'illusion et d'enthousiasme qui s'élance dans l'inconnu. La jeune princesse, séduite par cette puissance de pathétique qu'elle eût voulu s'approprier, fit dresser sur cette berge les tentes du soir. Bientôt la lune se leva. Les nuages glissant avec rapidité formaient un fleuve aérien au-dessus du fleuve terrestre. Et la voyageuse, assise en plein air au milieu de ses femmes, suivait d'un regard angoissé ce double glissement des vapeurs du ciel et des eaux de la terre. Immobile, anxieuse et si mince au milieu de cette immensité, elle ressentait avec détresse les difficultés de son entreprise. Dans quoi s'était-elle engagée? Elle se fut serrée contre terre pour n'être pas vue par le destin. Vers minuit, elle entendit un chant qui ne semblait pas de ce monde et qui courait dans les hautes herbes, en répandant partout une exaltante tristesse. Elle interrogea ses femmes, mais toutes répondirent qu'elle n'avaient rien entendu. Alors elle fit réveiller son maître de musique et de sorcellerie, Kyuen: — Il y a, lui dit-elle, un chant qui court dans la nuit comme une flèche empoisonée. C'est un chant tel que je ne crois pas qu'en puisse exaler le coeur d'aucun homme. J'ai interrogé celles qui étaient auprès de moi, mais toutes dormaient. Cela a toute l'apparence de jaillir d'un tombeau ou de venir d'un génie céleste. Ecoutez à ma place et notez par écrit cet air. Elle rentra sous sa tente, et maître Kyuen demeura toute la nuit au dehors à écouter la tristesse de cette solitude. Il entendit la musique mystérieuse et la nota par écrit.*" Peisaje nocturne, oarecum asemănătoare cu acesta, sînt numeroase în opera lui Sadoveanu. Desprindem pe acela de la începutul povestirii *Cîntecul de dragoste* (*Opere*, I, p. 284): „În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin

codrul adormit; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor. În răstimpul de liniște, izvorăște din adîncuri plîngerea singuratică și duioasă a buhnei, ca o chemare omenească; apoi o tresărire de-abia simțită, o fîlfîire de aripi, un fior depărtat de frunzișuri. În ierburile umede de la marginea poienii pornește cîrîitul înăbușit al unui cristel; după un răstimp, o prepeliță țipă mai departe, alta răspunde aproape de noi; un liliac trece ca un fulger negru, prin roata rumănă a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adîncă; greierii țîrîie monoton în liniștea mare; îngînarea lor tristă pare că izvorăște din negura veacurilor. Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează."

Ceea ce unește aceste două descripții și face posibilă alăturarea lor este mai întîi faptul că, în ambele, peisajul este redat mai cu seamă prin echivalentele lui muzicale; apoi acela că natura este resimțită deopotrivă în viața ei morală, în intimitatea ei analoagă cu a omului care își trăiește farmecul și neliniștile. Un critic, d-l M. Ralea, a distins odată între „natura picturală" și „natura poetică".[1] Cea dintîi este a scriitorilor însuflețiți de o rece intenție decorativă. Cea de-a doua, procedînd prin raportarea omului la peisaj, este aceea a lui Sadoveanu. Ea este și a lui Maurice Barrès. Comun celor două descrieri citate este, pînă la un punct, și sentimentul care le inspiră, cules din registrul grav al sufletului. Dar de-aici înainte cîte deosebiri. În tristețea care domină peisajul barresian se amestecă o neliniște răscolitoare, ucigașă, un efect de o intensitate neobișnuită, desprins de pe claviatura sufletească a omului baroc, a cărui figură, Barrès, scriitorul catolic, evocatorul orizonturilor tragice ale Spaniei, apologistul lui El Greco[2], îl reactualizează în literatura franceză mai nouă. Sentimentul locului seduce pe tînăra prințesă prin puterea patosului ei. Sfera verbală a descripției este apoi foarte caracteristică. Ea este constituită din termeni apropiați ca înțeles, variantele expresiei aceleiași nuanțe afective: *„regard angoissé, anxieuse détresse, exaltante tristesse"*. O comparație adună toate aceste infiltrații ale sentimentului. Cîntecul ascultat în acele pustietăți părea a alerga în noapte „ca o săgeată otrăvită". O dublă metaforă construită cu folosirea contrastantă a unor simboluri baroce, mormîntul și îngerul, face să culmineze pasajul: cîntecul pierzării îi făcea tinerei prințese impresia „că izbucnește dintr-un mormînt sau că descinde de la un geniu ceresc". Întregul sentiment al bucății nu este atribuit însă peisajului, ci omului care se găsește în mijlocul lui, tinerei prințese călătoare. Omul și peisajul se găsesc față în față, și despărțiți, nu fuzionați. Sentimentul locului nu se cristalizează decît atunci cînd apare și devine conștient în sufletul omului. Pentru a învia peisajul și pentru a-i atribui profunzimea unei vieți morale, Barrès are deci nevoie de un om pe care să-l așeze în mijlocul lui și care să-l resimtă. Scriitorul procedează ca pictorii așa-numitelor „peisaje eroice", un Nicolas Poussin, de pildă, care face din singura figură omenească, situată într-o vastă perspectivă a firii, cutia ei de rezonanță, instrumentul în care se concentrează ecourile ei.

Cu totul altul este sentimentul peisajului lui Sadoveanu și mijloacele redării lui. Tristețea domină și descripția lui Sadoveanu. Ea este acea „mîhnire" care denumește unul din afectele sadoveniste cele mai tipice. „Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor." Oriunde am deschide opera lui Sadoveanu expresia „mîhnirii" este prezentă, ca unul din sentimentele care l-au urmărit mai statornic pe scriitor. „Mîhnire, tristețe, întristare" fac parte din vocabularul lui preferat. Dar această mîhnire nu are nicidecum intensitatea barocă a efectului barresian. O surdină nevăzută atenuează vibrațiile sentimentului și îl reduce la o măsură umană. Sadoveanu nu va recurge deci la simboluri neobișnuite. În plîngerea buhnei însăși, el recunoaște ceva „ca o chemare omenească". Toate sunetele firii îi sînt familiare aceluia care, stînd îndeobște într-o mare apropiere de natură, știe să recunoască țipătul pre-

[1] *M. Sadoveanu*, în vol. *Atitudini*, 1931, p. 115.
[2] Lui El Greco, Maurice Barrès i-a dedicat, în 1912, cartea *Greco sau secretul de Toledo*, în care îl situează alături de Goya și Velasquez, cei mai de seamă exponenți ai artei spaniole (n. G. Ș.).

pelițel, cîrîitul cristelului, țîrîitul greierilor, acolo unde scriitorul francez ar fi auzit poate voci izbucnind dintr-un mormînt sau coborînd din cîntarea unui geniu celest. Sentimentul peisajului lui Barrès este redat prin mijlocirea unor simboluri ale culturii. Sentimentul peisajului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale, directe. Tabloul nu este însă limitat. Depărtarea în timp și în spațiu, alte două categorii statornice ale viziunii lui Sadoveanu, îngînarea greierilor izvorînd parcă „din negura veacurilor" și șoaptele care „vin de departe", deschid perspectivele infinite ale descrierii. Întreaga bucată este acordată muzical, nu numai prin cadența frazării, dar și prin modalitatea compoziției ei. Cînd motivul inițial al „șoaptelor pline de mîhnire" încetează să mai răsune, în liniștea care îi ia locul se aud glasurile familiare ale naturii, pînă cînd motivul șoaptelor pline de mîhnire reapare : „Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează". Pătrunzătorul sentiment al acestei descrieri nu ne este arătat însă trecînd mai întîi prin inima omului, pentru a fi atribuit apoi naturii. Șoaptele pline de mîhnire par a fi cu adevărat ale codrului. Ceea ce au izbutit foarte rar scriitorii apuseni, evocarea naturii solitare, îi reușește pe deplin lui Sadoveanu. El nu va avea deci nevoie să opună omul peisajului, înviind pe cel din urmă prin sensibilitatea celui dintîi, pentru că, de fapt, în arta lui Sadoveanu omul și peisajul se întrepătrund.

Sadoveanu trece, cu drept cuvînt, ca cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Cine vorbește însă de descriere și-o reprezintă însă mai cu seamă ca o categorie a vizualității. Un mare descriptiv pare a fi, pentru sentimentul comun, un mare vizual. Este uimitor, deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constați cît de reduse sînt elementele vizualității în proza lui și cum puterea lui evocatoare se sprijină, într-o proporție copleșitoare, pe factorii audiției. Peisajele văzute de Sadoveanu sînt destul de rare și mijloacele lor, mai cu seamă în povestirile începutului, nu depășesc cu mult pe acele pe care le-am aflat în arta poetică a lui Eminescu. Am arătat în studiul pe care l-am consacrat *Poeziei lui Eminescu*, 1930, locul pe care îl ocupă, în evocările acestuia, senzațiile vizuale difuze, strălucirea, sclipirile naturii, ale soarelui, ale apei.

Acest mod al viziunii revine acum și sub pana marelui povestitor, fie că ne vrăjește „vîrtejuri luminoase de colb" (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 11), fie că ne arată în mîinile vitejilor săi „paloșele și sănețele (care) scînteiau la soare" (*ibid.*, p. 12). Altă dată, ni se înfățișează „calea (care) coti pe o costișă, printr-un făgițel tînăr, în care razele se cufundau mai pline de strălucire și de taină" (p. 13) sau „soarele pătrundea pieziș, aurea frunzișul, păta iarba și presura flori de lumină pe horă" (p. 73). Rareori sînt evocate forme, de cele mai multe ori efecte de lumină, ca în pînza unui impresionist. Vrăjirea aspectelor diafane și fantomatice, cu aceeași întrebuințare a vînătului și argintiului, întîlnită și în icoanele povestirilor lui Eminescu, ne întîmpină din nou : „Soarele se stîngea în pîclele vinete ale munților depărtați" (*Șoimii*, p. 16). „Pescărușii vineți se învîrteau țipînd" (*ibid.*, p. 31). „Pe coasta dealului, în fund, plutea fum vînăt (*ibid.*, p. 34). „Vacile mugesc, cînii zăpăiesc și fumul vînăt se ridică de pe curte și de pe sat" (*ibid.*, p. 50). „Peste dumbravă se întindea o ușoară pîclă viorie, abia văzută" (*ibid.*, p. 52). „Soarele scobora luminos spre munții vineți" (*ibid.*, p. 73). „Ploaia de toamnă țîrîia subțire și vînătă" (*Un țipet*, *Opere*, I, p. 385). „Privi un timp spre ceața viorie a depărtărilor" (*Bordeenii*, *Opere*, II, p. 575). Culorile acestei palete se regăsesc pînă tîrziu, în operele maturității, unde ni se vorbește despre „munții-talazuri de cremene subt pîcle albastre" (*Hanu-Ancuței*, p. 11) sau despre „albul vioriu al omătului" (*Ochi de urs*, p. 9). Argintul, argintiul, apar și ele, ca în descrierea : „în depărtare, printre muchi de dealuri, scînteia Moldova ca argintul-viu, printre prunduri, printre pete de verdeață și printre zăvoaie" (I, p. 42).

Dar dacă natura văzută i se prezintă lui Sadoveanu aproape numai în aspecte de lumină difuză, în culori fantomatice, în arătări de pîclă și neguri, cuvinte foarte des întrebuințate și acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferențiere a senzațiilor. Poate nici aici registrele nu sînt prea variate, dar cîtă minuție a notației în interiorul lor. Murmurul, freamătul, susurarea, gîlgîitul apei, ciuruirile îndepărtate de unde, foșnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sînt tot atîtea notații pentru care exem-

plele s-ar putea aduna cu sutele. Mai cu seamă glasurile vîntului sînt notate cu mare putere de a discrimina nuanţele lor cele mai delicate şi senzaţiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare. Uneori vîntul este „uşor şi umed", alteori este „arzător, amar, scurt, cald". Uneori ni se vorbeşte despre „vîntul răsunător de toamnă", alteori despre „jalea sfîşietoare a vîntului". S-ar putea spune că vîntul este un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu, din care nu lipseşte niciodată. În *Bordeienii*, el este geniul care intervine la un moment dat pentru a precipita catastrofa. Pretutindeni, el apare cînd oamenii încetează să vorbească, interpretînd neliniştile şi dorurile lor, aducînd zvonuri şi măsurînd depărtările. El este agentul vieţii, al mişcării în toate descrierile povestitorului.

Pentru a măsura chipul în care se dozează viziunea şi audiţia în arta poetică a lui Sadoveanu, poate nu este exemplu mai sugestiv decît schiţa *Un ţipet* (*Opere*, I, p. 385 urm.), una din cele mai de seamă în epoca din jurul anului 1904: de la fereastra unui han, povestitorul ia parte la drama care se desfăşoară între „baratca" unui fierar şi locuinţa lui, unde femeia necredincioasă este surprinsă, urmărită şi ucisă. Întreaga întîmplare este construită din puţine date vizuale, cîteva scene discontinue la care privitorul ia parte întîmplător, apoi din cîteva replici pe care vîntul i le aduce la ureche, dar mai cu seamă din sunetele sugestive ale locului şi ceasului, interpretînd evenimentul nelămurit şi înfiorător, aşa cum, într-o dramă muzicală, armoniile orchestrei tălmăcesc psihologia eroilor şi desfăşurarea destinului lor. Mai întîi, răsună uvertura grea de presentimente, în care senzaţiile auditive sînt notate cu aceeaşi putere de diferenţiere, semnalată mai sus: „Stăteam la fereastră, pe gînduri, în odaia întunecoasă şi rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pîcle grele îmi apăsau şi mie sufletul. Sumedenie de gînduri veneau din necunoscut. Cîteodată începeam să număr bătăile de ciocane; număram pe cele înăbuşite, pe cele care păleau în plin, număram pe cele răsunătoare; număram oftările grele ale foilor. Şi, în răstimpurile de linişte, ascultam picuşurile streşinii în bălţile de apă, regulate şi dulci: parcă picau în pahare de cristal." Atenţia povestitorului este atrasă de interiorul atelierului fantastic în care fierarul uriaş şi ajutorul lui pitic bat fiare înroşite pe nicovală. Povestitorul deschide fereastra printr-un gest menit să-l aducă mai aproape de lucrurile năzărite ochiului său. Dar încercarea de a-şi apropia realitatea se rezolvă pentru el în sonorităţi mai vii: „Am deschis fereastra. Bătăile de ciocane au izbucnit cu putere; roatele de neguri umede m-au învăluit. Auzeam lămurit ţîrîitul ploii şi murmurul cristalin al picuşurilor, în bălţile de apă. Noaptea era jilavă şi rece; în jilăveala aceasta, tîrgul părea amorţit; nici o umbră nu trecea prin uliţa pustie. Cununa de fîn din capătul prăjinii se legăna încet, nu departe de mine. Vuietul fierăriei sfîşia amorţeala tîrgului. Cînd tăceau ciocanele, liniştea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu ţîrîitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcîmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foşnească jalnic, încet, aşa cum foşnesc sara copacii de pe morminte." Notaţiile întregesc ceea ce se numeşte o „atmosferă", în adîncirea căreia paginile următoare aduc contribuţia lor. Deodată, un personaj nou apare în scenă. Este un om bărbos şi zdrenţuit care-i încredinţează fierarului o ştire neaşteptată şi de necrezut. Vîntul aduce zvonul puţinelor cuvinte pe care ei le schimbă. Dar hotărîrea fierarului s-a închegat şi, înarmîndu-se cu ciocanul său, meşterul porneşte să pedepsească pe soţia necredincioasă. Vîntul nu conteneşte să cînte în acompaniament şi melodia lui este notată cu mijloacele unor dibace aliteraţii: „Vîntul venea cu vîrtejuri de ploaie şi vîjîia prin salcîmi". Ce se petrece acum în casă nu putem ghici decît din luminiţa uneia din ferestre, zbătîndu-se şi alergînd prin dreptul tuturor celorlalte geamuri ale casei, îndată ce fierarul pătrunde în ea, ca un simbol al urmăririi cu gînduri de moarte care se desfăşoară în taina locuinţei. Cînd, în sfîrşit, lumina se stinge şi noi înţelegem că drama cumplită s-a consumat, sunetele naturii se fac din nou auzite: „Casa tot în întuneric rămase, sub ploaia rece şi mocnită de toamnă; salcîmii fîşîiau cu jale, cutremuraţi de durere, ca într-un cimitir". Scurta schiţă, caracteristică pentru tehnica atmosferii, pentru misterul în care povestitorul găseşte unele din primele lui mijloace literare, este în acelaşi timp un document al chipului special în care el stabileşte contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv.

Tot prin caracterul difluent al imaginației sale se explică întinsa întrebuințare pe care o dă Sadoveanu epitetului și substantivului abstract. Manualele de poetică denunță de obicei în cuvintele abstracte ale limbii un material lipsit de valoare literară, fără plasticitate și putere de sugestie, vrednic mai bine a fi evitat. Proza lui Sadoveanu se însărcinează cu respingerea acestei vechi norme a manualelor. Ea ne dovedește, fără putința unei îndoieli, că, bine folosit, termenul abstract poate deveni un mijloc de valoare sugestivă pentru a evoca nedefinitul în aspectele exterioare și sentimentele fără contur precis, melancoliile și dorurile modelate uneori după vastele configurații ale peisajului. O fantezie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracți, adică în aceia care, prin lipsa lor de contur precis, devin apți a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privință, nu sînt decît prea numeroase și ele pot fi spicuite din opere aparținînd tuturor epocilor scriitorului. Uneori, atît substantivul, cît și atributul care îl însoțește sînt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori, numai substantivul; alteori, numai epitetul care i se adaugă. Iată, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Șoimii*: „Și se lăsară la vale, prin tăcerea măreață a asfințitului“ (*Opere*, I, p. 16). Nici „tăcerea“, nici „măreață“ nu denumesc impresii concrete, asimilate prin simțuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripția lui Sadoveanu. Epitetele „măreț, mare, întins“ sînt foarte iubite de povestitorul nostru: „Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară“ (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 16) Adjectivul „întins“ nu este atribuit de data aceasta unei impresii exterioare, ci unei stări de suflet, „melancoliei“, devenită un element al peisajului prin proiecție simpatetică. Din aceeași categorie face parte notația: „Pădurea vibra ca o orgă a marei întristări“ (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 174). Alteori, impresii directe, concrete, găsesc pentru a se exprima tot substantivul abstract, ca în această mai lungă descriere: „Asta-i vremea înfricoșată a muntenilor; în vremea iernii cresc singurătățile pînă în cer și pîn' la capătul lumii. Căzute pentru totdeauna par amintirile soarelui. Un zeu duș-

man a mînat cu harapnic de furtună turmele de veacuri în prăpastia sfîrșiturilor și ne ducem și noi după ele, cei din urmă“ (*Ochi de urs*, p. 75). „Singurătăți, sfîrșituri“ sînt, în această descriere, termeni abstracți cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întocmai ca și pe Eminescu. Bogată întrebuințare dă substantivului abstract povestirea *Bordeienii*, din epoca mijlocie a scriitorului și nu numai ca un element în pictura peisajului, dar și ca un mijloc al caracterizării morale: „Ce-am vrut eu să spun? ne întreabă ciobanul, zîmbind din depărtare și singurătate“ (*Opere*, II, p. 535). „În colțul acela de lume, împresurat de toate părțile de tăcerea depărtărilor și de un ocean de întuneric, glasurile acestea moi aveau ceva blînd și prietinesc“ (*ibid.*, p. 509). „Glasul iute se stîngea, și liniștea cucerea întinderile“ (*ibid.*, p. 519). „După-amiaza de toamnă era foarte blîndă și o liniște nesfîrșită întrista întinderile“ (*ibid.*, p. 525). „Bordeiul se umplu de întristarea amurgului, și ploaia neîntreruptă suna ușor afară“ (*ibid.*, p. 529). „Fluierul lui Gheorghe Barbă începu a fierbe în bordei, așa de trist, așa de dulce, parcă deodată se deschideau cîmpiile Prutului într-o lumină de toamnă, și picura de pretutindeni cîntarea nemărginirii“ (*ibid.*, p. 538). „Pe ușa larg deschisă în două părți se vedeau depărtările nedeslușite și fumurii“ (*ibid.*, p. 541). „Țiganul privi în depărtări pe ușa deschisă“ (*ibid.*, p. 542). „Păcat numai că-și petrecea tinerețea prin așa singurătăți“ (*ibid.*, p. 542). „Părintele și dascălul plecară pe caii lor, pe întinderea albă de omăt“ (*ibid.*, p. 564). „N-avea somn, și-n juru-i fierbeau vecinătățile“ (*ibid.*, p. 569). „Vîntul răzbea în cîteva locuri cu pulberea măruntă a omătului, și pe deasupra tot mai des se abăteau învăluirile“ (*ibid.*, p. 570) și altele multe. Pe lîngă substantivul și epitetul abstract, întîlnim uneori și verbul abstract, prin semnificația lui cu mult mai largă față de acțiunea pe care o denumește. Astfel în *Hanu-Ancuței* se notează în legătură cu un personaj, ale cărui cuvinte sînt reproduse: „Frații mei! a început cu mare putere comisul Ioniță, și s-a desfășurat în picioare, cît era de nalt și de uscat“ (p. 41). În loc să ne spună că Ioniță comisul s-a ridicat în picioare sau că s-a sculat de jos, povestitorul ni-l arată „desfășurîndu-se“ și, în felul acesta,

ne provoacă impresia mai vie a înălţimii personajului şi dă, în acelaşi timp, un relief ironic-eroic expresiei sale. Din categoria aceloraşi verbe mai generale, înlocuind cuvîntul precis cu un conţinut mai limitat, este şi verbul „învăluit" în următoarea notaţie, spicuită tot în *Hanu-Ancuţei*: „Deci am ascultat pe părintele Gherman, care iar s-a învăluit întru întristarea sa şi tace" (p. 43). În sfîrşit, mai rar, epitetul abstract este folosit în vederea constituirii unei impresii de umor, ca atunci cînd ni se vorbeşte despre „o bucată nestatornică de şerbet" (*Dumbrava minunată*, p. 13). „Şerbetul nestatornic" asociind o noţiune materială şi trivială cu un epitet întrebuinţat de obicei pentru a desemna realităţi morale determină contrastul şi tensiunea pe care o rezolvă rîsul.

Meşter priceput este Sadoveanu cînd este vorba să învie o figură sau o situaţie printr-o trăsătură unică, o imagine sau o comparaţie. Descrieri mai întinse, cu acumulare de note văzute, nu lipsesc în opera atît de întinsă a povestitorului, în care oamenii sînt evocaţi uneori în fizionomia sau în portul lor. Totuşi, Sadoveanu pare a prefera viziunea fulgurantă, luminată în scăpărarea unei scîntei, a „gestului" rapid şi elocvent. Iată pe ducele Valentin, gentilom al lumii vechi, vorbind negustorilor poposiţi pe lîngă carele lor: „Domnul duce Valentin şi-a plecat spre noi coiful cu pană, mulţumindu-ne" (*Măria-sa, Puiul Pădurii*, p. 24). Viziunea este construită din perspectiva negustorilor, a căror naivitate este izbită de podoaba cavalerească a ducelui, coiful lui cu pană. Altă dată, femeile din Brabant sînt evocate „(bătînd) pavajul de cărămidă cu saboţii lor de lemn şi (rîzînd) din toată fiinţa, ca un lapte care se umflă" (*ibid.*, p. 41). Puţinele însemnări ale acestei observaţii învie o întreagă lume: pavajul de cărămidă al îngrijitelor aşezări omeneşti din Brabant, saboţii portului caracteristic al locului, cunoscuta jovialitate a poporului care îl locuieşte. Comparaţia finală, „rîsul ca un lapte care se umflă", este aleasă din sfera de îndeletniciri a aceloraşi oameni... O lume întreagă, un întreg decor, în cîteva cuvinte! În *Hanu-Ancuţei* ia cuvîntul la un moment dat zodierul, trezind din visările sale pe părintele Gherman, pe care povestitorul ni-l aduce viu în faţa ochilor, cu un singur cuvînt: „Toţi ne-am întors pe dată către zodier, şi s-a ridicat şi părintele Gherman

din barba sa" (p. 44). Ridicîndu-se din barbă, ca dintr-un uriaş caier în care s-ar fi găsit cufundat în întregime, figura părintelui Gherman dobîndeşte un deosebit relief. Iată pe oaspeţii Hanului-Ancuţei ciocnind ulcelele cu vin: „Noi am făcut iar mare znoavă, grămădind ulcelele spre barba cinstitului negustor" (*ibid.*, p. 176). De o rară putere este, în *Hanu-Ancuţei*, evocarea orbului adus să povestească lungile sale rătăciri în ţările credinţei pravoslavnice: „Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puţin înălţat şi părînd a asculta cu mare luare-aminte zvoana şi glasurile de la focul nostru" (p. 181). Rigiditatea atitudinii orbilor este redată aci printr-o singură trăsătură de penel. Cînd orbul se găseşte, în sfîrşit, în mijlocul oaspeţilor, povestitorul nu găseşte necesară decît această sumară notaţie: „El se opri şi lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă" (p. 182). „Obrazul neclintit" ne vrăjeşte cu putere aparenţa hieratică a orbului. Cînd, în sfîrşit, orbul, recucerit de amintirile lui, îşi întrerupse pentru o clipă povestirea, scriitorul adaugă: „Apoi obrazul i se întoarse iar spre noi şi zîmbi în noaptea-i prelungă" (p. 188). Aceeaşi economie a mijloacelor, cu aceeaşi putere sugestivă, ne întîmpină în evocarea aspectelor de natură. Iată sunetele fără ecou în mijlocul pădurii iernatice: „Zadarnic ar da glas, zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca nişte vreascuri" (*Ochi de urs*, p. 41). Vîntul porneşte: „Un fior de vînt sosi între noi din valea Moldovei" (*Hanu-Ancuţei*, p. 101). Scriitorul nu ne spune nici că fiorul de vînt „vine", nici că el „ajunge". El ne spune că „soseşte", adică ajunge la o destinaţie pe care şi-ar fi propus-o mai dinainte, a venit purtînd o veste pe care trebuie s-o comunice. Impresia singurătăţii unei aşezări vii altădată, în mijlocul unei naturi care nu împărtăşeşte soarta de vremelnicie a oamenilor, ne este redată cu măreţie în scurta însemnare: „Am ajuns, nu în tîrzie vreme, aicea, la Hanu-Ancuţei celei de-atunci. Era închis şi se afla numai cu luna în singurătate."

În primele sale epoci, scriitorul povesteşte din unghiul personajelor sau le face pe acestea să povestească. Este o caracteristică a creaţiei sale mai noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult, interpretînd cu noţiunile sale oamenii, întîmplările şi locurile, privindu-le dintr-o perspectivă superioară, uneori cu o superioritate ironică. O dată

cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui Sadoveanu într-o intenție deliberată și cu o frecvență pe care creația anterioară n-o cunoscuse. Semnificativă, din acest punct de vedere, este bucata *24 iunie*, în volumul *Ochi de urs*, 1938. „Acum un an (își începe povestirea Sadoveanu), după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte. Entuziasmul meu pentru petrecerea ce-mi făgăduiam era în raport direct cu explozia de lumină și căldură a împrejurimilor bucureștene. Ajuns însă sus, dincolo de o mie de metri altitudine, am fost silit să constat din nou că înțelepciunea bătrînilor noștri rămîne valabilă pînă la istovirea timpurilor; deci, mi-am tras din sac cizmele și hainele groase." Vremea rece îl gonește pe povestitor către bălțile Dunării. Așezările nomade, din partea locului, îi dau impresia stranie a unei continuități neîntrerupte din adîncimile vremurilor preistorice: o impresie pe care scriitorul n-o fixează numai prin împrejurările povestirii, dar și prin comentarul său. Mai întîi, cîntecele rudarilor, care, cu multele lor expresii crude, păstrau amintirea unor străvechi culturi magice. Scriitorul notează: „Versurile cuprindeau unele vorbe crude, pe care, în alte împrejurări, le-aș fi socotit cu totul lipsite de cuviință. Copiii aceștia continuau, însă, cu nevinovăție un ritual al generațiilor." Dar chiar în vorbirea lor curentă se amestecă „vocabule dintre cele mai curioase", care pe Gîdea, întovărășitorul, „îl amuzau enorm" și care contrasta cu graiul muntenilor, păstrînd „o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale". În vorbirea rudarilor, „arta se confunda cu ignominia", adaugă povestitorul. Iar cînd imprecațiunile țigăncii Raruca se revarsă, scriitorul se oprește pentru a reintroduce comentarul său, care, în folosirea bine cumpănită a neologismului, află un mijloc al caracterizării ironice: „Sînt nevoit să mă opresc, scrie Sadoveanu, căci imprecațiunea aceasta, după toate formele retorice, curgea repede și dulce-cîntat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor, pe care mă sfiesc să-l reproduc, însă nu mă sfiam să-l ascult, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție. Cînd ființa elegantă pe care o comparasem cu Nitacrit ajunse la intimitățile cele mai ascunse ale rudarului nevăzut, dîndu-le destinații uluitoare, barca noastră ieși în lumină" (*op. cit.*, p. 188). Niciodată

Sadoveanu n-ar fi scris așa în trecut. Transformarea nu privește însă numai vocabularul, ci atitudinea. Arta sa intră acum într-o etapă de intelectualizare și povestitorul se întregește cu gînditorul și cu criticul. Acestei schimbări a atitudinii i se datorește și locul mai întins pe care Sadoveanu îl rezervă acum comentarului ușor ironic, întovărășind povestirea, într-un fel care îl apropie de unii din scriitorii apuseni, de un Anatole France sau de un Thomas Mann.

Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea a moldovenilor săi și, în această privință, numele lui poate fi alăturat de acel al marelui înaintaș, Ion Creangă. Totuși, spre deosebire de Creangă, și, mai cu seamă, în epoca lui mai nouă, ceea ce îl preocupă din punct de vedere lingvistic, nu este redarea realistică a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personaje din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecît că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor este atît de dezvoltat, încît, împrumutîndu-le oamenilor săi, scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. În *Creanga de aur*, 1933, scriitorul ne spune că episcopul Platon, dorind să nu-l jignească și să nu-l întristeze pe fratele Kesarion, „crezu că foarte potrivit este să-i spui o vorbă înflorită și dulce" (p. 55). Vorba înflorită și dulce, onctuozitatea savantă, este a multora din personajele acestei epoce și nu numai a episcopului Platon, dar și a lui Kesarion, care, vorbind precum urmează și amintind, în două rînduri, de dulceața exprimării, ne dă un document caracteristic pentru stilizările mai noi ale povestirii sadoveniste: „Preaînțelepte părinte Platon, zîmbi străinul, această otravă tare pe care ți-am înfățișat-o știu că nu pot s-o dau unui om de rînd; spiritului domniei-tale însă știu că-i priește. Putem să vorbim deci cu dulceață de ceea ce este al nostru, lăsînd pe oamenii neluminați să se certe pentru vorbe. Eu socot, preaînțelepte și preaiubite părinte Platon, că nu trebuie să te grăbești prea tare cătră Nikeea, unde ți-a hotărît cale mărita Vasilisă. Ai timp să găsești adunarea. Fii încredințat că împărăteasa a îndulcit limbile de

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

mai înainte şi se va face acolo bună lucrare pentru credinţă, pentru că rînduiala este temeiul înţelepciunii seminţiilor ; în afară de asta, stăpînul trebuie să aibă totdeauna dreptate" (p. 56). Exprimări de acelaşi fel, cu forme prevenitoare al curteniei, cu aluzii subtile, cu maxime intercalate în vorbire, întîmpinăm peste tot locul în *Creanga de aur*, sau în *Divanul persian*, şi ele întregesc timbrul special al acestor scrieri. Comparaţia cu arta umanistă a lui Anatole France se impune şi în acest punct. Numai că umanismului occidental şi păgîn al lui Anatole France, format în şcoala poeţilor clasici şi a filozofilor epicurieni şi stoici, i se alătură aci un umanism oriental şi bizantin, extras şi purificat din vechile cărţi ale tradiţiei poporane şi din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabileşte — pare-mi-se — cel dintîi exemplu al literaturii noastre.

VII INTELECTUALIŞTI ŞI ESTEŢI

1 ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski, coborînd în timp înainte de 1880[1] şi desfăşurîndu-se, de-atunci, pe un interval de peste patru decenii, prezintă numeroase şi variate aspecte. Ca în întreaga figuraţie literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptivă şi narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul şi altele care, deschizînd drumuri noi şi mult cutreierate de la dînsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneţ precursor. Prin seria bucăţilor pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur*, sub titlul special *Năluci din vechime*, Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încît, din acest punct de vedere, numele său poate fi asociat cu al înaintaşilor Costache Negruzzi şi Nicolae Filimon. Pe de altă parte, însă, şi mai cu seamă în producţia lui ulterioară, ne întîmpină un scriitor modernist, o conştiinţă estetică şi intelectuală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteori se îmbină cu configuraţii pur decorative şi în imagini artificioase, chiar atunci cînd ele sînt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul sau recurge la formaţii lexicale noi, pe care gustul estetic nu le poate totdeauna ratifica. Pe liniile schiţate de Macedonski, cu un succes personal variabil, în descrieri abundente sau în evocarea unor caractere excentrice, ca de pildă Stambulache

---

[1] Una din primele sale schiţe, *Cîrjaliul*, apare în *Stindardul*, 1876, p. 12—14.

din nuvela *Intre coteţe* sau Nicu Dereanu din povestirea cu acelaşi titlu, pînă la *Thalassa*, versiunea românească a romanului scris mai întîi în limba franceză [1], a proliferat un întreg curent literar, culminînd în proza lui Tudor Arghezi. Un sector întreg al artei prozatorilor români mai noi nu poate fi explicat în geneza lui dacă nu ne referim la îndrăzneţele procedee stilistice ale lui Macedonski, practicate într-o operă rămasă aproape necunoscută marelui public şi căreia nici critica şi istoria literară nu i-au dat pînă acum locul pe care îl merită cu atîtea titluri.

Alexandru Macedonski a fost, în primul rînd, un descriptiv. În toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susţie prin singurul interes al povestirii. Chiar atunci cînd narează, puţinele fapte alcătuiesc nişte punţi azvîrlite peste intervalul dintre două „tablouri", încît arta sa pare de fapt aceea a unui pictor. Printre aceste tablouri, există unele construite în stil dinamic, ca, de pildă, descrierea Bucureştilor văzuţi într-o noapte de vară, către finele veacului trecut: „Înecat încă de întuneric, oraşul îşi lăbărţa sub deal deşirările lui de uliţi, urca spre înălţimile Pieţei Teatrului, se cocoţa pe Dealul Spirei, pe urcuşurile Mitropoliei, şi curgea, de la apus la răsărit, cu aceeaşi năvală uriaşă. Casă cu casă, şi uliţă cu uliţă, Bucureştii păreau că se îmbrîncesc pentru a-şi face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile şterse, cu coperişurile vălmăşite, luau înfăţişări ciudate, şi se îndreptau spre depărtări ca nişte mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, şi Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca nişte mari şi negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau şi, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureştii mistuiţi din faţa pămîntului" (*Intre coteţe*, în ultima versiune, *Literatorul*, 1918, p. 18—19). Aci şi în alte părţi ale operei sale, Macedonski ne apare ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreaţă şi misterioasă a întinselor aglomerări umane. Din acest punct de vedere, bucata *Intre coteţe* (publicată într-o primă formă în *Stindardul ţărei*, 1888, p. 2—6), cu vastele ei perspective urbane, cu scenele

[1] *Le calvaire de feu*, 1906.

de stradă şi de răzmeriţă populară, cu evocarea unui incendiu uriaş, alcătuieşte o producţie cu totul neaşteptată a momentului ei literar, orientat mai degrabă, prin arta unui Barbu Delavrancea şi a atîtora alţi contemporani, asupra constituirii primelor peisaje rurale. Descrieri, ca aceea reprodusă mai sus, în care lucrurile, chiar cele neînsufleţite, par a fi tîrîte de un puternic curent de viaţă, sînt destul de dese în opera lui Macedonski. Totuşi, alături de peisagistul dinamic, întîmpinăm pe acela static, tratînd natura ca pe un motiv decorativ, preocupat, precum este, să noteze culoarea exactă, în notaţii ca de pildă: „Dintre geamurile casei, cele care priveau spre răsărit, se sîngerau. Cerul într-acolo lua foc; dintre nori, izbucneau vîltori galbene şi roşii. Cei a căror înfăţişare se schimbă de la o clipă la alta se tigheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului şi se lăsau apoi în jos se subţiau pînă a nu mai fi decît nişte uşoare reţele albe ce se încreţeau pe nemărginirile văzduhului" (*Intre coteţe, ibid.*). Peisajul natural se impune şi altă dată ochiului atent la contrastul culorilor, la palpitaţiile luminii: „Jos de tot, sub coastă, licăreşte oglinda de argint a unei bălţi. Pe faţa apelor ei nemişcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lîngă maluri, limpeziciunea. Cerul însă îi albăstreşte partea de la mijloc, pe cînd mai spre luncă ea se prelungeşte ca un gît şi intră sub întunericul frunzelor, sîngerat de moţurile roşii ale trestiilor" (*Zi de august*, 1886, forma ultimă în *Literatorul*, 1918, p. 9). Din această aplecare de-a nota aparenţa exactă, dintr-o depărtare contemplativă care nu exclude farmecul, a devenit Macedonski un pictor al naturilor moarte, primul pictor din acestă categorie al literaturii noastre. Încă din 1883 începe Macedonski să publice seria bucăţilor pe care le intitulează „nuvele fără oameni". Una din acestea, *Casa cu no. 10* (*Literatorul*, 1883, p. 5) a devenit, prin desele ei republicări, cea mai cunoscută. Casa cu no. 10 din strada Nerva Traian, vechea locuinţă boierească, în jurul căreia vibrează atmosfera plină de încîntare a vechei capitale, este evocată mai întîi în înfăţişarea ei exterioară, cu un lirism discret, care nu împăienjeneşte ochiul pictorului: „...Cît de veselă era sub vechiul ei coperiş de şindrilă înnegrită, în susul ei cu un cer albastru muiat în soare ca un smalţ de

aceeași față peste care s-ar trece un strat subțire de aur topit! Cu două caturi, rîndul de jos era întocmit din beciuri, cam umede, cam întunecoase, dar curate. Jos, nu avea decît o singură ușă de intrare, în dreapta. Foarte groasă, ea era lucrată din mai multe rînduri de scînduri de stejar, așa încît ele formau pe dinafară o serie de patrate vopsite pe margini cu albastru și în mijloc cu roșu. Acea ușă singură era o poemă a trecutului, un cîntec bătrînesc, o doină mișcătoare, făcută din cîteva scînduri de stejar și din puțină vopsea." Descrierea se mută apoi între zidurile locuinței, întruchipînd o pictură de interior, deopotrivă cu aceea a unui maestru nordic care s-ar fi oprit să contemple decorul oriental al vechilor noastre locuințe: „Peschire, frumos lucrate cu borangic și cu flori de matase în fețe, atîrnate în piroane, dau ocol odăilor; perdelele de la fiece fereastră sînt de tibet cu o parte albastră și cu alta conabie sau roșie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sidefuri, alături cu *Vestitorul Țărei româneșci*, se mai află pe o tăviță verde, înfățișînd în poleieli și în fețe, ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceașcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi. Și, rezemat de meșcioară, tradiționalul ciubuc de iasomie, terminat la partea superioară printr-o colosală imamea de chihlibar, legată în aur și înconjurată cu peruzele și safire, așteaptă, aproape stins, buzele menite să-l reînsuflețească și să împle odaia cu nori albaștri" (în *Cartea de aur*, 1902, p. 222 urm.). Pictor al naturilor moarte, liric al lucrurilor și al scenelor mute de interior, Macedonski a creat o categorie nouă a prozei noastre descriptive. D. Anghel în *Sunt lacrymae rerum*, I. A. Bassarabescu și Tudor Arghezi în numeroase rînduri au pășit pe drumul deschis de Macedonski.

Din lunga întovărășire cu lucrurile necuvîntătoare, pe care le-a observat ca un pictor și le-a simțit ca un poet, se introduce în proza lui Macedonski acel metaforism artificios care constituie una din caracteristicile de căpetenie ale întregului curent. Ovid Densusianu a observat odată pentru Barbu Delavrancea și ar fi putut-o face și pentru alți scriitori, aplecarea de a-și căuta elementele comparațiilor și metaforelor în cercul apropiat al lumii rurale, printre obiectele sau îndeletnicirile țăranului. În acest sens, am subliniat și noi mai sus, sub condeiul lui Mihail Sadoveanu, comparația: „sunetele cădeau la o sută de metri, ca niște vreascuri", unde reliefarea sonorităților iernii prin asociere cu acele ale unor vreascuri uscate, menține imaginația scriitorului într-o arie puțin întinsă. Spre deosebire de un Delavrancea sau Sadoveanu, Macedonski își alege termenii săi de comparație nu numai din sfere cu totul eterogene față de aspectele pe care vrea să le sensibilizeze, dar și din aceea a unor lucruri rare sau datorite industriei omului. Natura văzută prin analogie cu lucrurile alcătuiește unul din procedeele cele mai izbitoare ale prozei lui Macedonski. Astfel, în *Zi de august*, sunetul pe care-l scoate gîndacul numit boul-bălții este asemănat cu scîrțîitul unui „diamant pe care o mînă ageră l-ar trece pe fața unui geam". Altă dată, în același loc, ni se vorbește despre „trandafirii de mătase rourați cu sticlă pisată". În nuvela *Între cotețe*, printr-un efect de lumină, „geamurile de la sute de ferestre păreau plăci de topaz". În *O noapte în Sulina* (*Cartea de aur*), se face observația: „Nu trecu însă mult și cerul lua și de acea partea înfățișarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrînesc și mor". În *Masca* (*ibid.*), ni se vorbește despre „Satana cu ochi electrici". În *Nicu Dereanu*, eroul „trăia clipe în care i se părea că stelele coboară pînă la dînsul ori că, dimpotrivă, se urca el singur pînă la acea spuză de aur și de pietre scumpe". Iar în *Thalassa* (*Flacăra*, 1916), ni se vorbește despre „marmura pentelică a unui gît atenian", despre „miresmele leșinătoare ale verdeței și florilor strivite (ce) se ridicau și-l înfășurau cu o blîndețe dulceagă de cloroform" sau despre întinderea luminoasă a mării, care părea un „brocart cusut cu fir, și înflorit cu diamante, catifea de-a lungul căreia se deșirau perle". Prin artificiozitatea imaginilor sale se introduce în proza lui Macedonski profuziunea de pietre prețioase și de metale nobile, reprezentate cu aceeași abundență în literatura simboliștilor contemporani: „talazurile de smarald și de aur ale grîului și ale rapiței" (*Zi de august*), apoi, în nenumărate combinații imagistice, topazul, peruzeaua, agata, jaspul, onixul,

smaraldul, diamantul, rubinele, ba chiar și feldspatul, chrisocalul și aventurina.

O modalitate curioasă a metaforei lui Macedonski este aceea construită printr-un verb derivat dintr-altă parte de cuvînt. Astfel, în bucata *Intre cotețe* citim că cineva „o răzni la fugă valvîrtejindu-se devale". Adverbul metaforic uzat: „valvîrtej" este împrospătat prin trecerea lui în forma unui verb. Din categoria acelorași invenții lexicale face parte, în *Bucureștii lalelelor și al trandafirilor* (*Albinele de aur*, postum f.a.), notația: „neașteptata întrandafirare a preafericitei surpări de deal", unde expresia nouă „întrandafirare" concentrează și învie printr-un infinitiv o impresie vizuală. Alteori, astfel de formații verbale sînt mai puțin fericite, ca, de pildă, în numeroasele exemple ce pot fi spicuite în *Thalassa*, unde imaginea unor scînteieri de lumină asemănate cu niște artificii produce odată metafora redată prin verb: „ici-colo artificiau jocuri de schinteieri sticloase", în care „artificiau" este, desigur, mai puțin fericit. Formații lexicale noi, în verbele „cavalcadă, nămețea, spiraliza, mărgărita" apar și în acestelalte metafore ale *Thalassei*: „valurile cavalcadau sălbatice către scopul lor necunoscut" sau „lumina nămețea geamurile" sau „strofele se spiralizau neîncetat spre înălțime" sau „soarele... îmbrățișîndu-i chipul, i-l mărgărita cu o sudoare trandafirie" etc. Originalul procedeu al metaforei printr-un verb derivat este însă discutabil, nu numai de la caz la caz, prin felul mai mult sau mai puțin fericit al invenției lexice, dar și în bloc, prin folosința cu mult prea insistentă care i se dă.

Prozator estet, amator de lucruri frumoase pe care, în armonia lor decorativă, se complace a le regăsi pînă și în aspectele naturii, Macedonski este în același timp un scriitor intelectual, adică unul la care impresiile sensibile se asociază cu idei, ca, de pildă, atunci cînd vorbește despre „norii antropomorfi", de „consonantele asiatice ale comandanților", de „oboseala plastică a corpului său de spartiat" etc. Alteori, intelectualizarea impresiei produce, în *Masca*, următoarea notație exagerată: „Zgomotul nehotărît la început cîștiga temei, pătrundea în odaie cu afirmările brutale ale unor sfărîmări de scînduri, stridentă voce a lemnului violat în echilibrul afinității lui moleculare" (*Cartea de aur*, p. 143). Analizele *Thalassei*, „marea epopee", cum o numea autorul, cu speculațiile ei care nu se opresc nici în fața concluziilor celui mai îndrăzneț individualism, ajung adeseori, pe această cale, pînă la abstruzitate. Prin tendința de a-și intelectualiza impresia, pătrund în proza lui Macedonski marele număr al neologismelor lui, pe care, folosindu-i exemplul, scriitorii curentului estetic și intelectualist îl vor cultiva de-aci înainte cu o deosebită fervoare.

2 ȘTEFAN PETICĂ

Proza lui Ștefan Petică, readusă de curînd în actualitate prin ediția d-lui N. Davidescu (*Opere*, 1938), nu interesează atît prin procedeele noi pe care el le-ar fi introdus în circulația generală, cît prin ecoul cu care răspunde inițiativelor lui Macedonski, ca un document al realității curentului la un moment dat. În seria poemelor în proză care apar în *România jună* din 1900 și în puține alte publicații din jurul aceluiași an, se vădește aceeași aplecare către comparația artificioasă, împrumutată uneori lucrurilor, ca atunci cînd ni se vorbește despre „bolta albastră (ce) se întinde nesfîrșită ca o imensă mantie regală aruncată din înălțimi peste clara amiază de vară“ (*Opere*, p. 279, cp. și p. 252) sau despre luna care arunca „pe întinsurile albastre ale cerului mărgăritarele surîsurilor sale“ (p. 345).

Mai deseori însă termenii comparațiilor lui Petică aparțin sferei artistice, în notații precum: „turnurile orașului se estompează nedeslușite ca într-o gravură germană medievală“ (*ibid.*, p. 243); „șirurile copacilor se întind înainte în linie dreaptă: un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic“ (p. 244); „o notă suavă se înalță lină ca o față de madonă melancolică într-un templu curios“ (p. 209), pentru a nu mai vorbi despre cîntecele care îi amintesc scriitorului melopeele arabe tărăgănate sub cerul Africei sau despre soarele care strălucește ca într-o pînză de Veronese. Natura comparată cu arta este un procedeu mai vechi al prozei românești: l-am întîlnit de cîteva ori în paginile lui Negruzzi sau Bălcescu. Aici, la Petică, el aparține însă unei alte constelații spirituale. Artificiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea unei conștiințe de estet, urmărită de senzații de artă, pe care îi place să le regăsească chiar în chipurile și în strălucirile naturii. Maestrul ascultat nu este aci Negruzzi sau Bălcescu, ci Macedonski. Prețiozitatea lexicală cu adjective ca „diamantine, stelate, ambrosiacă, paradiziac“ etc., provine din același izvor. Tot de-acolo și înmugurirea de poezie urbană, în evocarea Tecuciului, a cărui imagine este însă stilizată, conform nuanței proprii a sufletului său, stăpînit de nevroza poetului modernist, ca o apariție „fantasmagorică, sinistră și dezolată“. Scurta lui carieră literară l-a împiedicat pe Ștefan Petică să dezvolte atitudinile estetismului său. Dar și puținele pagini pe care ni le-a lăsat pot servi ca un document dintre cele mai instructive în legătură cu un anumit curent al prozei românești în epoca din jurul anului 1900.

3 D. ANGHEL

I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să ducă mai departe atîtea din îndrăznețele inițiative ale lui Macedonski și ceea ce a rămas neîmplinit la Șt. Petică. Pînă la Galaction și Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist. Sînt mulți ani de cînd am afirmat înrudirea temperamentului stilistic al lui Anghel cu acela al lui Macedonski.[1] Cercetarea ulterioară m-a întărit în această convingere. Deși, din punctul de vedere al istoriei literare, va fi greu să se stabilească legături personale între influentul membru al grupului semănătorist și autorul *Cărții de aur,* afinitățile lor de structură nu sînt contestabile, încît nu este orientare a prozei lui Macedonski care să nu revină, uneori cu două și cu trei decenii mai tîrziu, la rafinatul stilist care, de la 1911 pînă la moartea sa, în 1914, a publicat mai multe volume de scrieri în proză, reunite parțial în volumul postum din 1924. Regăsim aci evocarea patriarhalelor figuri de altădată, ca în *Nălucile din vechime* ale lui Macedonski, aplecarea asupra interioarelor și naturilor moarte, cu descrierea „dulcilor intimități (ce) se desprind dintr-o gospodărie veche", în care lucrurile stau nemișcate și vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo „și le mai pălește fața cu sărutările lui fierbinți, o mărgea poate dintr-o perină se desprinde, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o ușoară negură" (*Proză,* p. 3). După norma internă a curentului, natura este văzută și aci prin analogie cu lucrurile, astfel că scriitorului i se poate părea odată că „în rama ferestrelor, cerul se decolora peste arborii mari" (p. 7), așa cum s-ar putea întîmpla cu o bucată de stofă sau de pînză. Imaginația artificioasă a estetului devalorizează natura, elimină patosul ei tradițional, încît luna însăși poate apărea ca „o podoabă aninată, așa, într-o doară, de cineva fără gust și fără simțămînt artistic. Se vedea: cît de colo, continuă estetul sceptic, că-și dădea seama că ieșise din convenționalul lucrurilor existente și, indignată parcă la fapta mea nebună, își trase un nor peste față și se acoperi, și așa, întunecat, peisajul rămase și mai straniu" (*Un vis simbolic*[1], *Proză,* p. 9—10). Nu lipsesc din recuzita estetismului nici pietrele și alte materiale prețioase, „smaraldul și chihlimbarul" cu care sînt asemănate frunzele primăverii și ale toamnei, apoi „safirele" limpezi ale ochilor, strugurii ca niște boabe de „rubin" ș.a. Dacă adăugăm obsesiunea sentimentelor stranii, care trecuse ca o undă și prin sufletul lui Petică, obținem în figura literară a lui D. Anghel o imagine dintre cele mai asemănătoare chipului lui Al. Macedonski. Ceea ce continuă să-i despartă este, la Anghel, puținătatea înzestrării sale vizuale. Imaginile lui Anghel, destul de rare, sînt mai degrabă schematice, atunci cînd i se pare a recunoaște în ochii compozitorului Verdi, zărit odată la Roma, „două puncte negre neclintite, ca două note pline ce i-ar fi adormit în ochi" (p. 39), sau în ochelarii fostului său profesor de limba germană, d-l Hube, „două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas" (p. 79). „Poetul florilor" sacrifică și în proza sa vechiului cult, dar pana sa se mulțumește să noteze „florile albe și galbene ale salcîmilor, petele viorii de umbră, lumea multicoloră de tufare" (p. 57). Nimic asemănător deci cu exuberanța coloristică a lui Macedonski, cu plăcerea sa nesecată de a reține tonurile și valorile.

Caracterizările lui Anghel aparțin rareori datelor sensibile. Ele sînt susținute de obicei prin mijloace intelectuale,

---

[1] În articolul scris la moartea lui Macedonski, în *Sburătorul* din 1920, republicat în *Studii și portrete literare,* „Ramuri", 1939.

[1] Sub titlul *Oglinda fermecată,* în volumul la fel intitulat, apărut la „Flacăra", în 1911.

prin asociații din domeniul științelor, al istoriei, al politicii, pentru care echivalențele în limbă sînt totdeauna neologistice. Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuințeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin școli și prin lecturi variate, cunoscînd o limbă străină, gîndind cu noțiunile abstracte ale culturii lui. Talentul cu care el a întrebuințat neologismul, proscris de poetica tradițională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilistică a prozei mai noi. Căci Macedonski, prin asociațiile sale intelectuale și prin neologismele care le exprimă, întrece uneori măsura bunului-gust. Astfel, reluînd exemplul înfățișat mai sus, cînd, pentru a ne descrie zgomotele produse de sfărîmarea unei uși, autorul *Cărții de aur* ne vorbește despre „stridenta voce a lemnului violat în afinitățile lui moleculare", simțim hotărît că este prea mult. Nu este nevoie de atîta știință pentru a auzi cum se sfărîmă o ușă. Intelectualizarea impresiei atinge aci pedanteria. Cît despre expresia „norii antropomorfi", amintită de asemeni, nu putem admite că este mai fericită. Căci dacă Macedonski vrea să ne spună că norii aveau forme omenești, expresia „antropomorfi" nu era deloc potrivită. Limbajul filozofilor amintește uneori despre credințe sau concepții antropomorfice, adică despre acelea care atribuie naturii sau divinității intenții sau o personalitate deopotrivă cu a omului. Niciodată adjectivul „antropomorfic" nu este legat, în întrebuințarea care i se dă cuvîntului, de reprezentarea unui lucru particular și concret. Dacă Macedonski folosește totuși expresia și în astfel de conexiuni, el o face prin nesocotirea nuanțelor celor mai evidente ale sentimentului lingvistic. Niciodată Anghel nu cade în astfel de erori. Manevrarea neologismului este la el mult mai sigură și mai firească. Intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei.

Anghel recurge la cuvinte neologistice, în anumite împrejurări precise, a căror delimitare poate alcătui ca un început al unei estetice consacrate acestei categorii lexicale. Mai întîi, atunci cînd dorește să înfățișeze idei de proveniență savantă pentru care vechiul fond al limbii nu poate oferi echivalențele juste. Iată, de pildă, începutul bucății

Arca lui Noe: „Trăind în tulbure vremi[1] și neștiind ce poate să aducă ziua de mîine, cum nu știa Noe înainte de a fi înștiințat printr-o misivă divină, am privit cu bunăvoință pe toți cei ce mă înconjoară, crezîndu-i pe toți de esență eternă, ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toți semenii mei, după scripturile învățate, înfățișau însăși făptura și prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar, creatorul însă, în naivitatea lui primitivă, nu putea ști, nici bănui de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fantaziei lui uriașe, măturate cu un gest plictisit de pe masa lui de sculptor în infinit, trebuiau să le îndure într-un mod fatal" (*Proză*, p. 67). Multe din expresiile pe care cititorul le va fi subliniat în această mostră stilistică, „esența eternă, prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar", ne introduc într-o lume de reprezentări mistic-platonice, în care raportul dintre creator și creatură este acela al unui prototip cu reflexele sale. Vorbind despre lucruri atît de înalte, scriitorul se apropie de ele din mai multe perspective, le aproximează din unghiuri deosebite, încît alături de vocabularul împrumutat misticei platonice, el găsește și pe acela neaoș, transmis prin învățătura tradițională a credinței strămoșești, „scripturile învățate", potrivit cărora urma să se vorbească despre „semenii noștri", despre „Dumnezeu", despre „făptura" lui. Scriitorul pare a nu fi un relativist și un sceptic, și conștiința lui găsește, pentru a se exprima, mijloace de un mare interes artistic, atunci cînd stilizează pasajul citat prin două serii de termeni, derivați din două obîrșii felurite, dintr-una savantă și mai nouă și dintr-alta populară și tradițională. Și, pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul pasajului adaugă a treia aproximare a realității supreme, vorbind despre „teoriile" mai noi cu privire la ea, „adaptările" invocate de biologia modernă pentru a-și explica mulțimea și varietatea formelor vieții. Cine încearcă atîtea ipoteze, nu aderă cu adîncimile lui la nici una

[1] Inversiunea poetică (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuințată de Anghel în scrierile pe care le analizăm aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continuă să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării.

din ele încît, eliminînd solemnitățile credinței, poate înfățișa totul drept „jucăriile unei fantazii uriașe", ceea ce legitimează expresia neologistică finală, jurnalistică și trivială; creaturile trebuiau să ajungă la adaptări variate, „într-un mod fatal". Abia acum ni se lămurește întreaga semnificație stilistică a pasajului considerat în întregimea lui. Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bîntuie. O atitudine care explică îndeajuns expresia din primele rînduri ale pasajului: „misiva divină" care alcătuiește, desigur, un mod glumeț de a vorbi. Întreaga bucată, evocînd soarta variată a creaturilor și, printre ele, a sărmanului poet, este menținută într-o atmosferă de umor subliniat de melancolie.

Dar cu aceasta atingem principala funcțiune a stilului neologistic în proza lui D. Anghel. Manevrarea neologismului este pentru Anghel un mijloc al umorului său. Iată, în continuarea bucății *Arca lui Noe*, prelucrarea umoristică a vechiului motiv biblic: „Și astfel, Noe, întîiul armator al vremurilor, primi comanda unui titanic *steamer* ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuințate pe care le deținea cel înalt și cu care se hotărîse să dușeze patruzeci de zile și patruzeci de nopți biata omenire". Prezentarea lui Noe ca un „armator", a corabiei lui ca un „titanic *steamer*", a potopului ca un „duș", asociind arhaicul cu modernul, miticul cu realul, sublimul cu trivialul, creează sistemul de contraste care alcătuiește baza psihologică a surîsului impus în cele din urmă cititorului. Iată și evocarea animalelor îmbarcate de Noe în corabia lui: „Ce era, se întreabă scriitorul, această quintesență de bestii, purtînd marca aceluiași concesionar, spre care țel mergea internaționala aceasta ce nu putea fi pusă la același diapazon, ce era acest tamazlîc de ginte eteroclite, dinte și corn, copită și unghie, gură și ventuză, gheară și periferii catifelate, glas și răget, instinct și inteligență, candoare și brutalitate...?" Procedeul semnalat mai sus se repetă și aci. Noe este un „concesionar"; adunarea animalelor o „internațională" și, pentru a da mai mult relief neologismului savant, asocierea lui cu un cuvînt din fondul mai vechi al turcismelor limbii produce îmbinarea contrastantă și înveselitoare prin sine însăși: „un tamazlîc de ginte eteroclite". Altă dată, ni se vorbește despre un doctor care nu era văzut decît într-o trăsură, trasă de doi cai bătrîni și condusă de un vizitiu din altă vreme, un grup vetust și melancolic al micului oraș de provincie. „Era deci un doctor plus toate derivatele lui", ne spune scriitorul. Existența lor nu putea fi concepută decît ca o „pluralitate". „Derivate", „pluralitate" alcătuiesc un mod pretențios de a vorbi, pe care scriitorul îl voiește pentru a sublinia mai energic modestia tristă a aparenței evocate prin ei. În Grădina Plantelor din Paris, scriitorul vede „împrejurul unui lac minuscul, ca o piscină, ibiși cu piciorul de mărgean, cuprinși de un etern narcisism... cocori degenerați și fumurii... și într-un bazin în care ai spune că și-au spălat copacii chlorofilul, cîțiva crocodili beți ca niște lazaroni" (*op. cit.*, p. 113). Aluzia mitologică, preciziunea științifică sînt manifestările unei atitudini savante și lucide care se înveselește pe propria-i socoteală în fața naturii odihnind în inconștiență primitivă.

O altă valoare a neologismului, așa cum îl întrebuințează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiași lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Iată, în acestă privință, interesantul pasaj din bucata *In Grădina Plantelor*: „În straturi, toate florile primăverii. Pajiștile verzi, ca niște covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare, mai încolo norodul florilor străine, un babel de neamuri și de culori, o enciclopedie de nume bizare, un țintirim plin de epitafe medicinale, o internațională de miresme." Tabloul este construit în discretă amplificare retorică și pentru a obține variația în expresia aceleiași noțiuni colective: „norod", scriitorul se adresează legendei, științei și politicii, în tezaurul lexical al cărora găsește pe rînd, „babel, enciclopedie, epitafe medicinale, internațională". O vorbire cu preocupări de purism n-ar fi dat atîtea echivalente, cu asociații secundare atît de felurite. Graiul neologistic face mai bine acest serviciu, corectînd impresia de monotonie a repetiției, prin percepția unei varietăți caleidoscopale. În sfîrșit, neologismul face uneori posibilă exprimarea sentimentelor de indignare. Iată, în bucata *Agora modernă*, descrierea șoaptelor veninoase, strecurate de boemii cafenelei literare în urechea emulului mai bătrîn: „la semnalul dat de marele lor

maestru, își destupă micele lor istorioare, captatele lor zvonuri, fermentatele lor știri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidențialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele" (*op. cit.*, p. 32). Înlocuiți în „fermentatele, ignobilele știri" adjectivul neologistic printr-unul neaoș, lucrurile ar fi fost mai greu de spus fără sugerarea impresiei de dezgust, pe care scriitorul delicat o evită. „Confidențialul suflet" este apoi o formulă a ironiei care strecoară, sub expresia amabilă, intenția usturătoare. Nimeni, în aceeași măsură cu Anghel, n-a scos din folosința neologismului mai multe valori ale fineței stilistice. Însemnătatea contribuției lui literare trebuie căutată în această direcție.

4 GALA GALACTION

Publicul literar a intuit de la început în autorul volumului *Bisericuța din Răzoare*, 1914, un reprezentant al curentului modernist. Dacă, prin referință la tematica sa, au putut fi puse în lumină numeroase elemente tradiționaliste, împrejurarea nu trebuie să ne ascundă adevărul că, din punctul de vedere al procedeelor artistice, literatura lui Gala Galaction se situează pe linia care coboară din Alexandru Macedonski. Afinitatea lui cu întemeietorul curentului, cu Anghel, cu Arghezi, nu provine numai din întinsa folosință pe care el o dă neologismului, o deprindere care a deschis porțile scrisului literar chiar unora din expresiile compromise în întrebuințarea jurnalistică a limbii, dar mai cu seamă prin tot ceea ce un astfel de grai dovedește ca atitudine de creație. Scriitorul care folosește neologismul, în aceeași largă măsură ca Gala Galaction, dovedește că își sprijină impresiile prin elementele culturii lui și că, în receptarea imaginii lumii, a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecției. Stilul neologistic este un stil intelectual. Observația poate fi făcută mai întîi în legătură cu acele pagini pe care, reluînd o expresie a lui Barrès, le-am putea numi „ideologii pasionate", pagini în care, pornind de la o impresie particulară, scriitorul se lasă în stăpînirea unei efuzii lirice, pătrunsă de numeroase valori ale gîndirii. Iată, de pildă, în bucata *Trandafirii*, amintirea momentului în care, odată cu buchetul de roze primit din mîinile unei colege, băiatul de altădată dobîndește, în mi-

resmele lui, revelația turburătoare a iubirii: „Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conștiința mea, cu insinuarea fină și aproape imaterială a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine și rău, dintre dorit și nepermis, dintre veghe sănătoasă și reverie culpabilă, dintre bărbătesc și feminin" (*Bisericuța din Răzoare*, p. 27). Scriitorul nu se restrînge la impresie. El coboară în adîncimea ei, pînă la stratul semnificațiilor ei generale. În senzitiv se trezește moralistul, teologul, și inima simțitoare a băiatului de altădată ni se dovedește a fi devenit conștiința încărcată de gînduri a scriitorului intelectual de astăzi. În intelectualizarea impresiei sale, scriitorul se folosește de numeroși termeni neologistici, pe care el îi asociază de altfel cu alții împrumutați vorbirii pure. Și aci întîmpinăm caracteristica cea mai izbitoare a stilului lui Gala Galaction. Căci nu numai larga folosință a neologismului, ci alternarea acestora cu expresii culese din fondul mai vechi și permanent al limbii, întregește aspectul propriu al stilului de care ne ocupăm. Cuplurile contrastante: „imaterial-miresme, dorit-nepermis, veghe sănătoasă-reverie culpabilă, bărbătesc-feminin" alcătuiesc tensiunea proprie stilului lui Galaction. În aceste asociații, care dau scrisului său nu știu ce mișcare dramatică, neologismul, prin faptul alăturării lui de cuvinte culese din alte sectoare ale limbii, învie și capătă virtuți expresive, necunoscute întrebuințării lui în alte contexte. Cine ar dori să refacă procesul stilului neologistic al lui Gala Galaction, început acum vreun sfert de veac de doi critici literari[1], trebuie să ție seama, cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locul lui în context, de vecinătățile lui. Poate că, în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, cîtă vreme le-am considera separat, ar dobîndi noi și necunoscute justificări.

Cînd comentarul liric și intelectual al autorului nu mai constituie un gen literar pe seama sa, ci este introdus în povestire și sprijină expunerea împrejurărilor concrete, neologismele îl însoțesc de asemeni. Iată momentul în care tînărul magistrat din nuvela *În drumul spre păcat* cunoaște în bărbatul Clarei pe omul care trebuia să joace un rol

[1] D-nii E. Lovinescu și D. Caracostea, în *Flacăra*, august-septembrie 1915.

de seamă în destinul său: „Un om înalt și subțiratic, îmbrăcat într-o haină cenușie și cu o față de Crist bolnav, mi-a întins mîinile cu discretă amabilitate. Dintr-o dată, am știut cu cine am de-a face. Sînt suflete a căror tainică substanță este omogenă — fie ele bune ori perverse — și cunoașterea lor o sorbi cu ochii, fără greș, de la prima întîlnire. Sînt alte suflete, însă, a căror taină e complexă și fugară" (*Bisericuța din Răzoare*, p. 66). Într-un asemenea context, „discretă amabilitate" este un mod de a vorbi care interpretează realistic aparența omului înalt și subțiratic, cu figura lui de Crist bolnav. Fără această precizare, figura judecătorului, bărbatul Clarei, ar fi rămas prea depărtată de noi, prea hieratică. Prin interpretarea gestului său, în stilul conversațiilor uzuale, figura aceasta este coborîtă între noi, redusă la o măsură oarecum comună. Expresia neologistică lucrează aici ca un mijloc al caracterizării realiste. Cît despre formula privitoare la „sufletele a căror tainică substanță este omogenă" sau la acele „a căror taină e complexă și fugară" ele sînt modurile de exprimare ale unui moralist, tinzînd către concizie lapidară. Făurite în lucrările abstracte ale științei și filozofiei, neologismele au adeseori preciziuni ale înțelesului, de care moralistul lapidar nu se poate lipsi. Cu această funcțiune au intrat, în proza lui Gala Galaction, o mare parte din neologismele ei.

Scriitor intelectual, imaginile lui Galaction sînt rareori împrumutate experienței naive a simțurilor. Comparațiile sale aleg termeni îndepărtați, din experiența lucrurilor. Este vorba, de pildă, de chipul femeii care nu se dezlipește nici o clipă de conștiința obsedată a îndrăgostitului?: „În toate călătoriile extraordinare, la care fantezia mea aprinsă o asocie (notează povestitorul), Clara participa, cum s-ar zice, numai în efigie, ca un suveran pe o monedă înnodată în batista unui aventurier" (*op. cit.*, p. 72). În *Gloria Constantini*, bunele hotărîri ale soldatului Constantin Fierăscu sînt dezorganizate de întîlnirea cu locotenentul Mușat, fostul camarad de teatru devenit acum șeful lui prea indulgent: „Nefericita-i întîlnire cu Mușat (ni se spune) ...echivala cu o bruscă decapturare de vapori, pentru cilindrul unei locomotive în mers" (*op. cit.*, p. 109). Iată și pe Popa Tonea, eroul nuvelei *De la noi la Cladova*, trecînd Dunărea vijelioasă pentru a regăsi pe Borivoje cea îndră-

gită, în luptă cu conştiinţa-i neînvinsă: „Cugetul lui Popa Tonea, care suspenda dureros şi nehotărît deasupra Dunărei, ca şi cum ar fi voit să-i înţeleagă gîndul, se ridică în luminoasă şi nobilă columnă" (*op. cit.*, p. 183). Chiar în zugrăvirea naturii, imaginile lui Galaction caută analogii intelectuale. În *De la noi la Cladova,* un întuneric adînc pune stăpînire pe faţa pămîntului: „Întunerec nepătruns stăpînea pretutindeni şi rostogolea, ca în aceeaşi taină minerală, şi cerul şi pămîntul" (*op. cit.*, p. 168). „Taină minerală" nu este o reprezentare a fanteziei, ci o idee emotivă a cugetării. Pe-alocuri, scriitorul înzestrat cu un viu sentiment al naturii izbuteşte notarea justă a unei senzaţii, în comparaţii care se menţin pe terenul simţurilor. În povestirea *În pădurea Cotoşmanei,* un foc de armă răscoleşte toate ecourile pădurii. „Pădurea se dădu peste cap şi clocoti ca un ulcior care plesneşte în foc" (*Clopotele din Mînăstirea Neamţu,* 1916, p. 62). Totuşi, scriitorul rămîne rareori pe acest teren, încît chiar în descrierile mai largi de natură, cum este aceea pe care o împrumutăm bucăţii *Sub nouri,* asociaţia intelectuală reintră în drepturile ei: „Eram între nouri şi pămînt, şi de jur-împrejur, pe variaţia infinită a imensei perspective, se risipeau umbrele nourilor şi strălucirea soarelui. Numai într-o parte, o culme, cu nume neştiut, intra de-a dreptul în nouri şi făcea un fel de ţîţînă uriaşă a acestui dublu pergament, scris deasupra cu nourii cerului şi dedesubt cu revărsarea munţilor" (*op. cit.*, p. 143). Vasta perspectivă panoramică asemănată cu un pergament scris cu nouri şi stînci este o imagine care se încadrează de minune în artificiozitatea generală a curentului.

Poate nu este figură poetică cultivată cu mai multă stăruinţă de stilul lui Galaction ca „alegoria", adică aceea care sensibilizează o idee printr-o imagine. Alegoriile sînt figurile de stil mai mult întrebuinţate de retorica creştină şi desigur că formaţiei sale de teolog i se datoreşte în opera lui Galaction lunga lui înlănţuire, din care spicuim numai în *Bisericuţa din Răzoare:* „cisterna trecutului", „cerul de cărbune al nelegiuirii", „tiriziile descumpănite ale conştiinţei", „acele persuasiuni", „cheia milostivirilor cereşti", „păşunile cucerniciei", „roua îndurărilor", „plugul spintecător al păcatului", „holda nelegiuirii", „focul amarelor căinţe", „secera pocăinţei", „miriştea patimei", „lepra iubirii stricăcioase", „iarna cugetelor rele", „telegarii închipuirii", „vadurile sîngelui", „cununa biruinţei" etc., etc. Marii mulţimi a figurilor din această categorie i se datoreşte una din caracteristicile mai izbitoare ale prozei lui Galaction, prin care, independent de variaţia temelor ei, circulă accentul retoricii edificatoare a bisericii.

Scriitor cu multe mijloace intelectuale, Gala Galaction este în acelaşi timp un analist al pasiunilor intense. Toate mişcările sufleteşti pe care le notează pana sa sînt surprinse în momentul dezlănţuirii lor maxime. Ceea ce el reţine sînt totdeauna stările de vehemenţă internă. De aceea, printre mijloacele stilizării artistice, acela pe care Galaction îl foloseşte cu precădere este „potenţarea". Împrejurarea poate fi urmărită în observarea adjectivelor sale, culese de obicei din registrul lor paroxistic. Iată însemnarea despre impresiile cu care se leagă pentru scriitor parfumatele efluvii ale trandafirilor: „Ani de-a rîndul nevinovaţii şi suavii trandafiri mi-au fost inamici, m-au prigonit, m-au torturat, ca un semn sinistru, ca o amintire remuşcătoare". Epitetul „sinistru" asociat cu parfumul rozelor alcătuieşte o asociaţie dintre cele mai caracteristice pentru stilul paroxistic al lui Gala Galaction. Altă dată, în *Copca rădvanului,* „vioara începea să sune o poveste dureroasă şi de necrezut". Altă dată, ni se vorbeşte despre o „soartă năprasnică şi de necrezut", despre „iadul voluptăţilor neiertate", despre „scormonitoarele rugăciuni ale cuminecării", despre „înfruntatele şi zguduitoarele frumuseţi din iunie", despre predica unui pastor, „strălucită şi constrîngătoare", despre „părul inextricabil împletit", despre „combinările istovitoare" ale închipuirii unui personaj, despre chinuitoarea preciziune", despre „cetele sordide" şi despre alte multe lucruri „false, sterpe, monstruoase, vehemente, nefaste" etc. Adjectivul nu este nicidecum economisit în proza lui Gala Galaction. Nu există un alt scriitor care să-l fi folosit cu mai multă înclinare şi nici un altul care să-l fi cules cu mai multă preferinţă din sectorul nuanţelor intense. O violentă creştere a reliefurilor expresiei, un anumit baroc al stilului, este trăsătura care completează fizionimia prozei lui Galaction.

5 TUDOR ARGHEZI

Pentru conștiința literară a epocii pe care o străbatem, proza lui Tudor Arghezi ocupă, fără îndoială, un loc privilegiat. Situația pe care o deținea, în generația anterioară, Alexandru Odobescu, o însumează acum Arghezi. Întocmai ca autorul lui *Pseudo-Kyneghetikos*, Tudor Arghezi trece astăzi, dacă nu în ochii marelui public, cel puțin în aceia ai cunoscătorilor și pentru cea mai mare parte a criticii literare, drept cel mai de seamă artist contemporan al cuvîntului, drept acela care a dus procedeele artistice ale prozei românești la un nivel niciodată atins în trecut. Obiecțiile pe care le-a stîrnit în unele cercuri s-au adresat rareori artistului. Au putut fi atacate atitudinile sau temele scriitorului, nu mijloacele sale de artă. Dacă uneori a displăcut ce scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie. Și, de fapt, chiar în dezvoltarea motivelor celor mai riscate, pe care i le impun mizantropia, revolta sau rara sa facultate de a disprețui, niște atitudini care se învecinează dealtfel, după cum este drept să observăm, cu gingășia și cu umorul, Arghezi rămîne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însușiri de forță și preciziune, stăpîn pe o imaginație ingenioasă, un meșter suveran al limbii, adusă să vibreze, sub pana sa, cu accente necunoscute pînă la dînsul. Rareori a existat un scriitor la care actul artistic al scrisului să fi sugerat mai puternic impresia libertății creatoare. Foarte deseori regulile sintaxei, ordinea topică a cuvintelor, înțelesul propriu al cuvintelor sînt deopotrivă călcate, fără ca scrisul

lui Arghezi să trezească sentimentul unei limbi false. S-ar spune că scriitorul își creează singur dificultăți, pe care se complace să le rezolve cu ușurința și siguranța unui artist de o neobișnuită abilitate. Virtuozitatea stilistică este însușirea care uimește necontenit pe cititorii prozei lui Tudor Arghezi. Artistul pare că se joacă, ori de cîte ori, renunțînd la regulile obștești ale întrebuințării limbii, el le substituie altele noi, neașteptate, uimitoare. Limba devine plastică în mîinile sale, și plăcerea pe care o resimțim față de succesul unui astfel de exercițiu riscat face parte din ordinea satisfacțiilor pe care ni le procură jocul și virtuozitatea. Scriitorului i-a plăcut adeseori să se înfățișeze pe sine însuși ca un meșter abil al cuvîntului, un artizan care nu vrea să-și atribuie alte merite decît acele ale îndemînării și hărniciei meșteșugărești. În bucata *Slovele*, el pune în gura copilului său cuvinte pe care și le adresează de fapt singur: „Tare-mi place în odaia ta, în care stai și-ți cheltuiești luminile ochilor la lumina lămpii. Ce faci tu? Cînd mă culc și cînd mă scol, tu ții o surcea neagră în mînă și o duci pe o hîrtie albă. E tot ce-i mai negru în casa noastră, și tot ce-i mai alb. Mă uit cum iei în ciocul condeiului o picătură de cerneală și cum mergi cu ea o bucată de vreme, pe foaia de hîrtie. Slove faci? Așa mi-ai spus. De ce-i fi făcînd slove? Și pentru cine le faci? Mai ai tu o fetiță pe care nu o știu, un băiat? Nu-i adevărat. Tu faci slove pentru tine, fiindcă ești, cu toate mustățile tale și cu toată vocea ta groasă, un copil bătrîn. Tu nu ești serios" (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, 1937, p. 88). S-ar putea spune că, odată cu Tudor Arghezi, pătrunde sau revine în literatura noastră conștiința artistului meșteșugar, *„poeta faber"*, a cărui figură un alt mare meșter al cuvîntului, Paul Valéry, a propus-o contemporanilor și conaționalilor săi.

Dar, cu toată impresia de noutate pe care ne-o sugerează scrisul lui Arghezi, el nu alcătuiește o apariție meteorică a literaturii noastre. Cîțiva scriitori s-au silit înaintea lui într-o direcție pe care îi era dat lui s-o perfecționeze. Un Macedonski, un Anghel se găsesc la începuturile liniei pe care o continuă Arghezi. Ne aflăm aci în fața unei serii istorice, pe care nici critica, nici istoriografia literară nu știu s-o fi remarcat, dar a cărei degajare este cu totul necesară,

nu numai pentru a completa rețeaua de filiații care alcătuiește tabloul momentului nostru literar, dar și pentru a ne explica apariția fenomenului arghezian. Uimirea cu care a fost uneori primită proza lui Arghezi a fost provocată de prezența unor procedee, nu atît inedite, cît mai ales perfecționate sau izbutite într-o măsură superioară înaintașilor. Multe din mijloacele rămase rudimentare sau stîngace la Macedonski se valorifică abia acum în întregime. Poate numai în direcția libertăților sintactice, inițiativele lui Arghezi ne apar mai puțin pregătite. Altfel, folosința neologismului savant și intelectualizarea impresiilor, care îi reușiseră atît de bine și lui Anghel, artificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, sînt tot atîtea laturi ale tehnicii artistice prin care Tudor Arghezi se încadrează temeinic în curentul intelectualiștilor și esteților care au schimbat fizionomia prozei românești în ultimele decenii.

Imaginația lui Arghezi se mișcă pe un întins registru, de la libera asociație vizionară pînă la notația exactă și minuțioasă a lucrurilor percepute prin simțuri. Uneori, aspectul văzut sau auzit nu-l constrînge. Fantezia entuziastă a artistului adună în jurul lui asociații neașteptate, evocate din domeniile cele mai eterogene. Iată cîntecul lăutarului Mitică, figură impură a închisorii: „Mătăsuri moi se deapănă dintr-însa, furtuni de stele se iscă, dansuri de fluturi și icoane cerești se învîrtesc în jurul magului, care le farmecă și le stăpînește" (*Poarta neagră*, f. a[1], p. 178). Alteori, preaplinul acestei fantezii vizionare se grefează pe aspecte observate cu exactitate miniaturistică. De mai multe ori a fost descrisă, cu astfel de mijloace, acea lume gingașă a insectelor, a căror structură minusculă și foarte diferențiată oferă esteului prilejul să considere aspectele vieții ca pe niște lucruri ale artei: „Insectele zboară și ies, orișicum, din întunericul care le fabrică și le dă drumul ca unor imense valuri de sămînță de mister. Din tiparele lor pînă în lampa mea arzătoare, în a căreia dogoare aripile impalpabile, de pulbere dantelată diafană, se topesc în scrumuri de aur, ele s-au țesut din cele mai fine și mai provizorii materiale din cîte a descoperit

[1] Volum apărut în 1930 (n. G. Ș.).

natura și fiecare e lucrată ca o bijuterie de geniu. Smalțului verzui și transparent, catifelei cărămizii, pieilor ce le alcătuiesc, unse cu lacul capricios al pensulei aeriene, artistul din întuneric le-a adaus cîte un corset de mătase, cîteva fire nervoase ale picioarelor și elitrelor, și în toate aceste compoziții microscopice a pus esența, și mai ușoară și mai tainică, a unui suflet de sine stătător, care le îngăduie să se înalțe, să se miște, să se poarte dintr-un loc într-altul, să-și aleagă flacăra ce le va mistui" (*op. cit.*, p. 239—240). Stilizarea artificioasă și miniaturistică ajunge uneori la preciziuni geometrice. Iată în aceeași bucată din *Poarta neagră* evocarea unor fluturi: „Trei fluturi de aceeași mărime, tăiați cu foarfeca după un patron identic într-un atlas de o culoare necunoscută, stau ca trei triunghiuri echilaterale pe păretele meu. Capul lor e o minune. În puful palid mărunt și bogat ce-l acoperă, sticlește, ca două rubine, focul sumbru, cu amintiri de metal, al ochilor desinați în orbita lor auriferă cu preciziunea și amănunțimea florilor de cîmp. Cei trei fluturi stau ca niște echere. Cîte trei dungi brune și în zigzag le acoperă transversal aripile, largi la bază, iar stofa lor poartă în țesutul ei linii de relief imperceptibil, sute de raze geometrice întîlnite în punctul ascuțit ce ascunde capul, ca un vîrf" (*op. cit.*, p. 240). Termeni proprii, comparații și metafore sînt împrumutate, deopotrivă, în această descriere, vocabularului geometric. Artistul vorbește despre triunghiuri echilaterale și echere, despre dungi care acoperă transversal aripile, despre linii de relief etc., amănunțind aparența vie, așa cum un matematician ar analiza o figură geometrică. Evocarea ar ajunge la schematism, dacă asemănarea ochilor cu flori de cîmp n-ar reintroduce în ansamblu accentul naturii și al vieții. S-ar putea spune că insectele și fluturii alcătuiesc motive adaptate în special tratării miniaturistice și artificioase. Dar s-ar putea răspunde că o astfel de atitudine stilistică cheamă în special motivul insectelor și al fluturilor. Procedeul este dealtfel mult mai general în proza lui Arghezi. Cînd nu întîmpinăm zugrăvirea vieții, care face din Arghezi cel mai de seamă pictor animalier al literaturii noastre, avem de-a face cu descrierea lucrurilor, întreprinsă cu exactitate tehnică: „Ca și ciorile, deținuții se pregătesc

de noapte, încercîndu-și ferestrele, prin ciurciuveaua cărora înfige vîntul săbii. Geamurile joacă-n ramă. Multe din ele sînt improvizate din bucăți de sticlă, spînzurate unele de altele prin cîte un cîrlig de tinichea, strecurat ca un S între cioburi" (*Poarta neagră*, p. 51). Rareori însă Arghezi se mărginește la astfel de preciziuni uscate. În pictura interioarelor, alt capitol de seamă al artei descriptive a lui Arghezi, fantezia vizionară reapare, reliefînd, de pildă, o trăsătură lugubră în imaginea unei camere părăsite, în care patul „cu așternuturile răsturnate se tîrăște în odaia mare, pe cearșafuri pînă la uși, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort și a plecat. El poate că bîjbîie prin pădure. Într-o cană de cristal stăruiesc măceșii uscați ai unui buchet" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, 1937, p. 33). Și, în aceeași bucată, poezia misterioasă a lucrurilor se spiritualizează într-o atmosferă de o rară forță poetică, amintind atmosfera intimistă din *Casa cu no. 10* a lui Macedonski, a cărei replică perfecționată poate fi oarecum surprinsă aci, după mai bine de o jumătate de veac. „În odăi, pulberea electrică a singurătății se urzește punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină și țărîna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit, le tîrăște neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilțurile și cărțile ard fără văpaie și cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate ușile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune, și prin geamurile lor, în odăi, se zărește mișcîndu-se vălul moale al uitării". Nimeni n-a descris ca Arghezi îmbătrînirea lucrurilor, recea lor combustiune, „arderea fără văpaie", surprinsă, de data aceasta, nu cu ochiul exact al unui pictor, ci cu sensibilitatea unui poet.

Poetul se afirmă de asemeni, ori de cîte ori lucrurile și ființele sînt evocate, nu prin însumarea laborioasă de trăsături exacte a pictorului miniaturist, ci prin scînteierea intuitivă a unei imagini, a unei comparații sau metafore, în cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre. Exemplele pot fi spicuite aci cu sutele. Vom alege numai cîteva. Mai întîi plantele. Iată bradul: „Vîrful pomului nou căuta cu sfîrcul în sus, și ramurile lui din zeci de umeri se răzimau pe piatră, ca o pajură cu sute de aripi de fier" (*Cartea cu jucării*, p. 43). Caișii: „Le-am găsit dimineața furcile ramurilor cu totul albe, ca și cum ar fi fost înmuiate în lăpturile groase ale nopții și ar fi înghețat pe ele varul de argint al lunei și de sidef" (*ibid.*, p. 69). Iată liliacul: „...au înflorit spumele violete ale liliacului, purtate pe vîrfuri de ramuri subțiri, ca niște pămătufuri de fulgi pentru scuturatul oglinzilor soarelui de sus" (*ibid.*, p. 70). Iată cartofii: „cîrtițe încremenite" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 135). Lîngă plante, animalele. Rîndunelele: „De cîteva ori, stolurile s-au ridicat, au voit să plece și s-au întors, prinse pe firele telegrafului șoselii, ca niște cravate și funți" (*Cartea cu jucării*, p. 124). Cobaiul: „...acest brînzoi cu ochii fierbinți" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 8). Pisica, adeseori evocată: „A venit la mine pisica de catifea, ca o fantomă de fum, călcînd pe puf și surîzînd din pupilele de alamă și chilimbar. Gurița ei trandafirie a șoptit ceva. S-a întins pe spate ca un sfinx elastic, somnoros, și m-a chemat, cum cheamă marea întunericul din stele, ca să se legene împreună" (*ibid.*, p. 8). Și, pe linia aceleiași proiectări cosmice pentru tot ce este misterios în ființa felinei, iată torsul pisicii: „Toarce ca fusul, murmură ca marea, cîntă ca vîntul, șuieră ca grîul. Așa bocește pădurea, așa curge apa, așa geme salcia și bombăne furtuna. În somnul ei, cu auzul la pămînt, mîța ascultă lăuta lumii, care cîntă pretutindeni, în cele de sus și-n cele de jos, în prăpastie și-n piscuri și-n creasta tăriei, și visul ei se aude ca un ecou al viorilor din ape" (*ibid.*, p. 86—87). Iată păsările domestice pe rînd. Cocoșii: „Zugrăviți cu flăcări de paradă și moțați cu creste, cocoșii în mare ținută fac pasul teafăr, măsurat pe căderea muzicii unei fanfare de alămuri, al căreia sunet de grindini îl aude numai urechea lor nevăzută". Găinile: „Cucoanele găini, în șaluri și scurteici de catifea, schițează metanii, sărutînd pămîntul". Gîștele: „Gîștele purced în papuci, ca spre un arhondaric și o stăreție". Rațele: „Rața leșească, neagră, cu ochiul alb și pătat în roșu, ca de o furie violentă, poartă masca de mărgean cu plisc". Curcanul: „Se ivește în șalvari balonați, curcanul, ca un pașă gras după ce ar fi tăiat o sută de arnăuți". Curca: „Nimic nu surîde în curci ; pleoapa, linia, culoarea, spălăcită ca pe cînepă, ciocul, privirea eternizează în gospodăria fer-

mei o mizerie mică de dactilografă anemiată, care şi-a pierdut slujba, ghiozdanul şi umbrela şi ţine mîinile ca şi cum le-ar mai avea“ (*ibid.*, p. 14 urm.). Aspecte ale naturii. Ceaţa, toamna : „Ceaţă fragedă, ca o lumină nouă, acoperă cu o sită de flanelă farul“ (*ibid.*, p. 42). Pădurea de molifţi : „Zece mii de cruciaţi au îngenuncheat, unul în spatele altuia, pe piatră, ca să se roage cu frunţile aplecate, lîngă steagurile înfăşurate şi lîngă suliţi“ (*ibid.*, p. 66). Seara : „...beciul serii scoboară turlele în pămînt“ (*ibid.*, p. 67). Umbra : „...cîine sur cu tălpile de catifea“ (*ibid.*, p. 75), şi altele multe, dintr-o serie neistovită şi din rezervele unei imaginaţii care ştie să substituie deopotrivă imaginii reale analogia ei suavă şi delicată sau comică şi grotescă.

Aspectul uman este şi el adeseori evocat, dar mai cu seamă pentru a-l înjosi, pentru a denunţa prin el un viciu sau o nemernicie. Mizantropia scriitorului însufleţeşte mai întîi penelul artistului descriptiv. Printre pensionarii închisorii, zugrăviţi în *Poarta neagră,* există şi un individ care cumulează suferinţele privaţiunii de libertate cu acele ale bolii. Este un tuberculos, „hoitul lui va aparţine în curînd, pe vecie, curţii marţiale care l-a depus“, reflectează scriitorul. În legătură cu acest nenorocit, ni se prezintă următoarea descripţie : „E o caricatură înaltă, despre care nu se mai poate spune înaltă ; un imens manechin, cu o distanţă între ghete şi şapcă, acoperită de maţul unui corp de mai mulţi metri dubli“ (*Poarta neagră,* p. 285). Un admirator vine să-l viziteze pe scriitor în închisoare : „Şi miercuri, o vizită cumplită. Un tînăr cu pleoapele înnodate de o uşoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări“ (*ibid.*, p. 249). Atrocele portret, din care nu cităm decît începutul, face parte dintr-o serie întreagă construită în dispreţul senzaţiilor de dezgust, pe care nici reprezentanţii celui mai crud naturalism nu le-au folosit în aceeaşi măsură, cu un sentiment mai îndîrjit în acţiunea de demascare a ceea ce li se părea a fi hidoşenia fizică sau morală. Este în toată această parte a artei lui Arghezi expresia unei revolte violente şi, poate, a unei rele dispoziţii faţă de oameni, care nu se manifestă atît prin explozia sentimentului propriu, mărturisit dealtfel şi el uneori, cît mai ales prin zugrăvirea imaginilor

năzărite fanteziei sale. Scriitorul satiric devine un pictor al urîtului, un caricaturist ingenios. Arta caracteristicului, aceea care izolează o trăsătură şi-o sporeşte pînă la un nivel monstruos, n-a fost nicăieri mai insistent cultivată decît în această parte a operei lui Arghezi. Nicăieri în literatura noastră şi rareori în literatura universală. Analogiile ar putea fi găsite la unii polemişti francezi, un Léon Bloy, un Laurent Tailhade, un Léon Daudet, unde verva satirică este sprijinită de o fantezie caricaturală asemănătoare.

Artist al imaginii, Arghezi este, în aceeaşi măsură, artist al cuvîntului. Puterea sa de a se exprima ocoleşte uneori prin imaginea închipuirii. Alteori, ea alege mijlocul deosebit al asociaţiei neaşteptate de cuvinte. Scînteia caracterizării scapără atunci din ciocnirea unor termeni puşi rareori laolaltă. Proza lui Arghezi dă o largă întrebuinţare epitetului rar, neuzitat. Un prevenit în justiţie pretextează un ulcer stomacal pentru a-şi îndulci regimul într-un sanatoriu. Scriitorul va vorbi despre un „ulcer teoretic“ (*Poarta neagră,* p. 56), o expresie în care epitetul este destul de neaşteptat. În acelaşi fel ni se va vorbi despre un „Pierrot jigărit“, despre un „surîs caramel“, despre „bliduri concave“, „imnuri în putrefacţie“, „electricitate covăsită“, „imensitate chircită“, „bale textile“ ş.a.m.d. Epitetele sînt uneori nu numai rare, dar şi contradictorii. Tensiunea stilistică, impresia de neaşteptat şi uimitor, violenţa caracterizării sporesc atunci în consecinţă. Astfel, în *Icoane de lemn,* uşa unui paraclis, sculptată după un model corect şi banal, ni se spune că este împodobită cu „ornamente frumoase şi slute“ (p. 59). Rareori aceste două calităţi au putut fi afirmate despre acelaşi lucru. Evocînd Efemera, „zeiţa verzuie a libelulelor nocturne“, ni se vorbeşte despre „fiinţa ei de nefiinţă“, cu referire desigur la transparenţa aeriană a materiei ei. O melodie a tinereţii, răsunînd deodată dintr-o veche flaşnetă hodorogită, este „un cîntec foarte vechi tineresc“. Epitetul contradictoriu este alteori un mijloc al polemistului, o armă în mîna impulsivităţii lui. Astfel, în *Poarta neagră,* un deţinut simandicos, în jurul căruia se desfăşoară solicitudinile mamei sale, devine „fiul adorat, licheaua strălucită a pîntecului ei“. În sfîrşit, alteori cuvintele nu sînt asociate nici măcar după raporturi de con-

tradicție. Termeni incoordonabili sînt puși alături, cu sfidarea logicei, dar cu o certă funcțiune stilistică. Astfel, despre darul muzical al lui Mitică Lăutarul, ni se vorbește ca despre „inconștiența lui artistică de vițel și de copac". În același loc, sporul de pîine pe care îl cerșește Țiganul, cu melodiile lui, este „trebuincios animalului său înfometat și elastic". Un alt pensionar al închisorii este desemnat ca „un ins cu ochelari și moletiere". Iar cu privire la răstimpul primăvăratic al unei povestiri, ni se spune: „trecuseră două luni de zile și de flori" (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, p. 24). Prin incoordonarea termenilor, spațiul interior al frazei se lărgește fabulos, impresia se potențează în raport cu distanța care separă cuvintele care o exprimă și ceva ca farmecul unui delir poetic învăluiește întregul.

Un alt efect stilistic care poate fi bine urmărit în proza lui Arghezi este deplasarea topică și sintactică a unor cuvinte, făcută cu scopul de a le accentua mai puternic, de a spori — ceea ce am putea numi — încărcătura lor sentimentală. Iată un prim exemplu: „Ochiul a redevenit obraznic, ca în societatea defunctului frate, și semeț" (*Poarta neagră*, p. 59). Este vorba de momentul în care un deținut recăpătîndu-și libertatea, vechea lui semeție reapare. În loc să ni se spună că ochiul aceluia a redevenit „obraznic și semeț", al doilea complement de mod este separat de cel dintîi, printr-o incidentală, și astfel împins la sfîrșitul frazei, dobîndește un relief deosebit. Alteori, este deplasat atributul, ca în exemplul: „Procedînd într-altfel, magistratul care a intrat în carieră cu o doză de visuri și cu o conștiință neștirbită de amestecul în politică prematur, se vede mutat din locul lui" (*Poarta neagră*, p. 182). Atributul „prematur" care, în topica curentă, ar fi trebuit să urmeze nemijlocit substantivului „amestecul", este împins mai departe și pus astfel într-o lumină mai vie. Alteori, deplasarea este executată în sens invers; în loc ca unul din elementele propoziției să fie deplasat mai departe, este așezat mai înainte de locul lui firesc. Iată un exemplu pentru antepoziționarea atributului: „În mers, învîrtită, coada atingea jumătatea spinării" (*Cartea cu jucării*, p. 86). Atributul „învîrtită" pus înaintea substantivului „coadă", căruia îi aparține, devine obiectul unei reprezentări mai vii, constituie imagine. Iată și un exemplu de deplasarea unui cuplu de atribute genetivale: „Ochiul lui arzător de sărăcie și de speranță, așteaptă ațintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii și umbra de sus pînă jos, a plopului și a zidului lung, se va fi închegat" (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, p. 70). Ochiul interior vede parcă mai bine „plopul și zidul lung", dizlocați astfel din poziția lor normală și parcă încadrați ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează. Alteori, în fine, o întreagă propoziție secundară, de pildă o propoziție relativă, este mutată din locul ei firesc și dăruită astfel cu un relief superior, ca în următorul exemplu: „E un joc și ei nu vor să-l joace, care totuși îi atrage, o activitate falsă în definitiv dar agreabilă" (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, p. 144). Relativa: „care totuși îi atrage" apare mai tîrziu decît locul în care ar fi putut să fie așteptată și, în chipul acesta, se impune mai puternic atenției.

Nu putem istovi aci studiul tuturor inovațiilor sintactice ale lui Arghezi. Puținele indicații de mai sus trebuie să ne ajungă. Ele completează, împreună cu celelalte particularități relevate, imaginea unui „stil scriptic". Aproape toți prozatorii români pînă la Arghezi și, în primul rînd, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Caragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artiști ai stilului oral, talente sprijinite de intuiția vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să și le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu știu dacă Arghezi este cel dintîi, dar în tot cazul el este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întîrzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociațiile neașteptate de cuvinte, termenii incoordonați, epitetele rare și contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecțiunii. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei lui Arghezi. Ochiul le va observa mai ușor. Prin această însușire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Narațiunea și evocarea au devenit la

el activități autonome, practicate de un artist care întrebuințează alte mijloace decît acele ale graiului comun. În timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungește și dezvoltă virtualitățile limbii vii, Arghezi ne dă impresia că făurește o altă limbă, făcută pentru a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificiozității, de lucru voit și produs, care urmărește pe toți cititorii lui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaști.

VIII IRONIȘTI ȘI UMORIȘTI

C. HOGAȘ, I. A. BASSARABESCU, D. D. PĂTRĂȘCANU, AL. CAZABAN, GH. BRĂESCU, G. TOPÎRCEANU, AL. O. TEODOREANU

Ironia și umorul sînt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Numeroși scriitori de seamă ai unei epoci mai vechi sau ai momentului literar contemporan, Negruzzi, Filimon și Ion Ghica, Brătescu-Voinești și Sadoveanu, Anghel și Arghezi, au alimentat o parte a operei lor din vîna tradițională a umorului și ironiei. Dar printre aceștia și, deasupra tuturor, Creangă și Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă rîde dinlăuntrul societății sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Rîsul său nu este critic. El este mai întîi un rîs organic, temperamental, prima formă a veseliei omenești. Lucrurile de care el se înveselește nu sînt apoi neajunsuri sau diformități sociale, ci defecte general omenești. Caragiale rîde însă din marginea societății, pe care nu o mai poate urma în toate formele ei de viață, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. Între Creangă și Caragiale se întinde, astfel, un drum ca între două momente ale conștiinței umane. Căci au rîs oamenii totdeauna, dar cu un accent special în acele timpuri de individualism mai înaintat, cînd rîsul devenea o formă a protestului. În epoci mai bine încadrate, mai solid constituite, oamenii nu ignorau rîsul, dar acesta se îndrepta mai mult asupra unora din felurile lor generale de-a fi, decît asupra neajunsurilor societății. Poeții comici încarnează și la acest nivel al culturii primele conștiințe individualiste, dar rîsul lor lasă neatinse aspectele

coexistenței omenești, riguros păzită de tradiții puternice, de norme implacabile. Cînd societatea se apără în felul acesta de acidul criticii, viciile obștești ale omului apar mai viu în lumină. Comicul de caracter, învăluit de prestigiul clasicismului și impus de el în primul rînd al prețuirii noastre, este rodul unor astfel de timpuri. Fără ca puțina lui cultură să-l fi pus în vreo legătură oarecare cu poetica altui clasicism decît acel al poporului, în basmele și snoavele lui, Creangă realizează formula comicului de caracter, în toate paginile sale, unde nu așezările sociale descătușează imensa lui veselie, ci lăcomia, nerozia, șiretenia omului de totdeauna. Față de Creangă, Caragiale reprezintă al doilea moment în dezvoltarea omului care rîde, acel al ființei dezintegrate, critice, îndreptînd o privire lucidă și neîndurătoare asupra multelor scăderi ale vremii și societății lui. Cine rîde apoi de oameni în general, o poate face cu oarecare simpatie pentru ceea ce, aparținînd condiției umane, aderă și cu persoana celui ce se înveselește. Nu știu dacă așa apare umorul în lume. În tot cazul, comicul de caracter ajunge rareori la violența ironiei sociale. Unda de simpatie a umorului i se asociază în chip mai natural. Contrastul dintre Creangă și Caragiale este și în această privință tipic. El este unul din cadrele în care se mișcă producția umoriștilor și ironiștilor de mai tîrziu. Succesiunea lui Creangă va fi mai puțin împărtășită. Autorii comici ai epocii vor urma mai degrabă drumurile lui Caragiale și, prin dialog și observație, prin luciditățile ironiei, prin eliminarea lirismului din formula realistică înaintașă, vor aduce contribuția lor la progresele realismului.

Printre scriitorii care, în dezvoltarea mai nouă a prozei românești, alcătuiesc grupul ironiștilor și umoriștilor, Calistrat Hogaș este, fără îndoială, una din personalitățile cele mai viguroase. Cu toate acestea, dacă atitudinea sa de poet comic este inedită și intens subliniată, procedeele sale artistice sînt mai vechi ; ele aparțin unui alt moment decît acela în care scrisul său a cucerit notorietatea literară. Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaș aduce în peregrinările lui sufletul unui civilizat. Hogaș nu aparține naturii. El o descoperă, dar nu cu jalea sau cu melancolia unei conștiințe care s-ar simți separată pentru

totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri. Oaspete al mînăstirilor și al schiturilor pierdute în pustietăți, tovarăș al călugărilor, el este un adversar al monahismului, în care nu o dată vestejește vinovata sau fățarnica îndepărtare de natură. Dacă totuși umorul lui atrage pînă la urmă, în cercul simpatiei sale, și ființa închinătorului din schimnicii, el o face pentru motivul că, sub înșelătoarea lui aparență, află pe omul naturii, înzestrat cu instincte puternice, din categoria acelora pe care, în alte împrejurări, i-a caracterizat drept „oameni turnați dintr-o bucată pe calupuri gigantice" (*Cuconul Ioniță Hrisanti*, postum, 1938, p. 46). Un astfel de om i s-a părut lui Hogaș a fi el însuși, ori de cîte ori s-a evocat printre tovarășii cu care îl unea o comună poftă de a petrece, cu apetituri imense, cu rîsete zguduitoare. Această veselie organică, temperamentală, nu este totuși deopotrivă cu a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o folosește ca elementul unui contrast umoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaș este un Creangă trecut prin cultură. Întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaș se desface din unghiul acestei atitudini.

Călătorul Hogaș este un clasicist, un academizant. Ne-o spune el însuși. După ce, înaintînd spre Sihla, scriitorul se compară cu Aeneas pătrunzînd în Infern, el adaugă : „Cu cîtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazie clasică" (*Pe drumuri de munte*, 1914, p. 20). Iar cînd, după un mers obositor, în tovărășia dascălului Alecu, la care laudă „păgînismul lui fără ascunzișuri", călătorii se așază să ospăteze, scriitorul notează : „Ne așezarăm, deci, în mod antic, pe iarba moale și înflorită și începurăm strălucitul nostru ospăț". Reminiscența clasică se instalează și în relatarea frugalei colațiuni care urmează : „Dascălul Alecu era mai mîndru decît un rege și mă așteptam să-mi spună, că Lucullus era un calic și Labdacus un bucătar prost..." Dar adaugă scriitorul, trăgînd din știința sa clasică o satisfacție de amor propriu pe care avem dreptul s-o declarăm prefăcută, de vreme ce ea nu-l duce la un alt rezultat decît la hulpava devorare a pîinii și cepei împărțite cu dascălul Alecu : „se vede că în *Arghir* ori *Tilu-Buhoglindă*, care, precum spune el însuși, formase toată educația lui literară, nu se zicea nimic despre aceste vestite fețe ale antichității. Ori-

cum, însă, pînea pînă la cea din urmă fărîmătură și ceapa pînă la cea din urmă foaie verde fură desființate: ospătasem" (*op. cit.*, p. 32). Nenumărate sînt reminiscențele clasice în proza lui Hogaș: desagii goliți de hrana conținută mai înainte, devin „ușori ca și sacul lui Esop". Înconjurat de tinerele femei și fete de pe valea Ozanei, scriitorul își face impresia unui „Apollone înconjurat de un cerc de grații". Tovarășului de drum i se adresează cu apelația: „Junele și grațiosul meu faun!" Iar cînd pe același tovarăș îl contemplă dormind zgribulit în tîrla părăsită de pe Șeștina: „Cine ar crede, se întreabă scriitorul clasicizant, că sub porcoiul acesta de poclăzi vărgate își doarme somnul său de veci vlăstarul cel mai gingaș din vița blondului Apollone? Tot așa îmi închipui că trebuie să se fi întîmplat și cu divinul tău strămoș, sub ploile Arcadiei, cînd se tocmise văcar la regele Admet" (*op. cit.*, p. 123). Reminiscența clasică, folosită cu umor, nu mai era un procedeu nou în 1883, cînd Hogaș începe să publice seria *Amintirilor* sale în revista *Asachi*, din Piatra-Neamț.[1] O folosise Al. Odobescu în *Pseudo-Kyneghetikos* cu un deceniu mai înainte, adică într-o vreme de cînd datează și debuturile versificate ale autorului nostru.

Toate celelalte mijloace ale lui Hogaș fac parte din recuzita aceluiași clasicism academizant. Întocmai ca C. Negruzzi altădată, el folosește epitetul general, vorbind, de pildă, despre „munții înalți", despre „văile tăinuite și adînci", despre „fînețele dese, înalte și înflorite", despre „aerul îmbălsămat", ca și despre „dulcea melancolie". Alegoria i se asociază. Cînd vîntul suflă cu furie pe sălbatica Sihlă, autorul face să funcționeze vechile canoane ale clasicismului, cunoscute tuturor scriitorilor înaintași: „S-ar zice că Iuliu se schimbă aici în fratele mai tînăr al lui Decembrie: aceiași ochi, aceeași privire aspră, același glas, aceleași sprîncene încruntate! Numai căruntețea îi lipsește spre a se îndeplini asemănarea" (*op. cit.*, p. 22). Notația este vrednică de un Negruzzi, de un Alecsandri, numai că la acesta epitetul general și alegoria alternează — după cum am văzut — cu imagini individualizatoare, cu profuziunea culorii

[1] Asupra cronologiei operelor lui Hogaș, vd. articolul d-lui Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor* din 1 martie 1941.

picturale, tot atîtea mijloace pe care viitorul urma să le reia. În stilul lui Hogaș nu aflăm însă nici una din particularitățile scrisului modern. Procedeele sale sînt împrumutate în întregime poeticei clasice. Cînd nu este epitetul general sau alegoria, întîmpinăm hiperbola sau comparația hiperbolică, procedee cărora Hogaș le dă o întinsă întrebuințare. Mătura femeii care îl întîmpină la Agapia este „colosalul măturoi". În același loc, o bătrînă călugăriță are o „raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra și ieși, în goană, o turmă de berbeci" (p. 44). Mantaua cu care călătorește i se pare imensă: „cu ea aș fi putut acoperi întregul nostru emisfer" (p. 175). În nuvela *Floricica*, d-l Georges devoră mămăliguța cu brînză și o face să dispară în pîntecele său, „întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adîncă a unui cutremur de pămînt" (p. 195). Iar propria foame a autorului devine „furia flămîndă a dinților mei" (p. 243) etc. Umorul lui Hogaș se constituie într-o largă măsură din manevrarea unor astfel de mijloace. Stilistul clasic cunoaște apoi comparația homerică, dezvoltată: hribii pe care îi mănîncă în tovărășia părintelui Ghermănuță sînt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încît ei îi fac scriitorului impresia „unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb; și, după cum lîna oilor se acață, în treacăt, de curnuții și scaii pîrloagelor, tot așa se acățaseră cărbunii stînși ai focului de spetele hribilor mei" (p. 258—259). Se înțelege că, mișcîndu-se pe terenul poeticei clasice, Hogaș nu va individualiza peisajul. Problema aceasta va fi aceea a unor scriitori aparținînd altor curente și formați sub alte influențe. Am văzut că individualizarea peisajului este, de fapt, problema realismului artistic. În ce-l privește pe Hogaș, el se limitează, deopotrivă cu scriitorii primului realism, un Negruzzi, un Filimon, la ceea ce am numit peisajul general, descriind, de pildă, un adînc de pădure, o culme muntoasă, răsăritul lunii, sau scăpătatul soarelui, ca în această bucată, caracteristică pentru întreaga lui manieră: „Soarele cumpănise acum după dealuri și nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decît piscurile munților din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimțite, însă, își stînse și apusul lumina sa și liniștea amurgului cuprinse nemărgi-

nitul ocean de munţi, ce ne înconjura din toate părţile" (p. 103).

Scriitor viguros, inspirat de un umor sănătos şi comunicativ, Hogaş nu introduce însă nici un procedeu nou în dezvoltarea stilistică a prozei româneşti. S-ar putea spune că originalitatea sa a provenit din curajul de a persevera în formele stilistice mai vechi, de a se menţine în sfera de mijloace a clasicismului academic, într-o vreme care, prin realism artistic şi liric, prin estetism şi intelectualism, producea o radicală schimbare a vechei arte de a scrie. Succesul de care s-a bucurat, în cercuri dealtfel restrînse, era făcut mai cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreţinută, bătrîneţea verde. Emulul lui Negruzzi şi Odobescu aducea cu sine o undă din parfumul acelui clasicism care, încetînd să mai stăpînească epoca, putea fi preţuit cu plăcere în această manifestare excepţională a lui.

Hogaş este un autor stăpîn pe o incontestabilă putere verbală. Abundenţa cuvintelor, plăcerea pe care o produce varietatea lor caleidoscopală, este la Hogaş, ca şi la Creangă unul din resorturile sale stilistice cele mai evidente. Ajungînd la Văratic, el admiră pe drumurile mînăstirii cum se încrucişează „moda lumească cu uniforma bisericească: rochia cu rasa, comanacul cu pălăria, mîna goală cu mănuşa, mătăniile cu evantaliul, umilitul papuc pe talpă cu îndrăzneţul călcîi «Louis Quinze», negrul posomorît cu toate culorile din lume, găitanul cu dantelele, smerenia cu îndrăzneala şi, în urma tuturor, ipocrizia cu sufletul fără ascunşuri!..." (p. 15). Altă dată, în timpul somnului agitat pe Hălăuca, i se pare că vede în vis: „zgripţori cu gheare colosale, grifoni înaripaţi, bazilisci cu ochii de jăratic, crocodili cu rîtul de porc şi cu pumnale în loc de dinţi; apoi, un furnicar mişuitor de fiinţe mici, cu ochii în trei colţuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mîţă, cu nasuri sucite, cu coarne urieşe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige..." (p. 70). În astfel de acumulări enumerative simţim lămurit că dictează nu numai necesităţile viziunii, dar şi plăcerea de a descătuşa şuvoiul viu al cuvintelor. Din acelaşi motiv psihologic, al încîntării verbale, provine şi epitetul rar, de provenienţă cultă, în expresii ca „fripturi anahoretice", „covrig fosil", „ospeţe viteliane", „lumină ogivală" etc., un procedeu prin care Hogaş se înrudeşte cu scriitorii curentului intelectualist şi estet.

Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, Hogaş se găseşte la un pol opus mai tuturor celorlalţ ironişti şi umorişti ai epocii de după 1900, în care realismul triumfător cîştigă noi aderenţi. În timp ce Hogaş stilizează, potenţează, idealizează realitatea, ca toţi scriitorii clasici, un I. A. Bassarabescu, un D. D. Pătrăşcanu caută să surprindă realitatea în expresiile umile sau triviale, supunînd stilul literar unui proces de regresiune către formele generale ale limbii, către locul comun, către expresia consacrată. Nu ne vom ocupa mai de-aproape nici de motivele literare, nici de atitudinea acestor doi autori. Bassarabescu îşi găseşte motivele în lumea micii burghezii, o lume făcută din funcţionari, proprietari mărunţi, fete bătrîne, văduve procesive, provinciale nefericite, pensionari, oameni împovăraţi cu cîte o familie grea, o întreagă umanitate măruntă, osificată în cîte o manie, suspinînd sub o povară umilă, nutrind cu timiditate dorul evaziunii. Atitudinea sa este a unui umorist delicat, care nu-şi permite să rîdă de eroii lui decît pentru că în taină le dăruieşte iubirea şi compătimirea sa. Pătrăşcanu se mişcă în lumea politicianistă, atunci cînd nu povesteşte simple anecdote, fără o semnificaţie mai adîncă. Atitudinea lui este apoi înţepătoare, ironică, lipsită de pedala afectivă a lui Bassarabescu. Ambii aduc noi contribuţii realismului prin notarea vorbirii curente, prin specularea ironică a locului comun.

Comparată cu proza lui Pătrăşcanu, aceea a lui Bassarabescu manifestă o valoare artistică superioară. Scriitorul este uneori un descriptiv al naturilor moarte, al interioarelor domestice, într-un moment în care — după cum am văzut — nuvela şi chiar romanul realistic rezervau un loc cu totul neînsemnat acestor categorii literare. Spiţa sa se trage, în această privinţă, din „nuvelele fără oameni" ale lui Al. Macedonski. Oamenii lipsesc şi din naturile moarte ale lui Bassarabescu, în schiţe precum *Cît ţine liturghia*, *Acasă*, *În vacanţă*, *Noi şi vechi*, dar existenţa, deprinderile, destinul oamenilor este refăcut din mărturia mută a lucrurilor. Iată pe acelea ale cucoanei de mahala, din schiţa *Cît ţine liturghia*, cochetă matură, superstiţioasă şi visătoare, al cărei fel de a fi se impune din sugestia zecilor de lucruri care o în-

conjoară, din obiectele ei de toaletă, din acele ale menajului ei deteriorat, din cartea de ghicit care pare că o așteaptă și din atîtea alte detalii, descrise fără exuberanța coloristică sau verbală a unui Macedonski sau Arghezi, dar cu nu știu ce atmosferă seducătoare, cu o caldă participare la viața pe care oamenii o imprimă lucrurilor: „Răcoare ca într-o chilie; și nici o muscă, abia una mai înnegrește într-un punct olanul văruit al sobei. Afară stă să plouă; s-a întunecat; toate în casă tac de frica furtunii. Ce de lucruri pe scrin! Un neceser cu oglinda spartă; parcă l-a furat somnul lîngă pernița cu nisip ce-i stă de straje albăstruie, ieșită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muște. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit; lîngă el, un mototol de păr castaniu, strîns, înnodat; apoi un borcan cu alifie vînătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete. Fel de fel de lucrușoare; un șoricel de piatră fără bot, un maimuțoi de janilie fără un picior; două baletiste învechite, cu brațele rupte; o bucățică din *Universul*, o cutie cu pudră și mai multe cărți de cîntece. Peste tot praf și sămînță de cînepă. De sus, din colivie, sticletele plouă mereu la coji" (*Nuvele*, 1903, apoi *Opere complete*, I, p. 13).

Cînd oamenii apar în scenă, umorul lui Bassarabescu se aplică să noteze vorbirea lor caracteristică, particularitățile lor lingvistice. Dar, mai presus de aceste mijloace, așa de răspîndite printre prozatorii români, de cînd Caragiale a stabilit exemplul, comentarul autorului obține efecte sigure prin tipizarea situațiilor, grație traducerii lor printr-una din expresiile consacrate ale limbajului curent. Astfel, Polixenia, fată bătrînă din *Vulturii* (1907), adusă la vibrații discrete și tîrzii de tînărul telegrafist Ovanez, începe să ia lecții de pian „cu una Madam Silberstein și făcea progrese uimitoare". Fratele mult iubit și strașnic ocrotit al Polixeniei este mutat într-un post îndepărtat, tocmai la Huși: „Ar fi mers cu el, dar tocmai atunci stau mai rău ca oricînd cu banii", explică autorul. În nuvela *Pe drezină*, cucoana Sultana nu bănuiește trădarea pe care o pune la cale soțul ei, șeful de stație Popovici. Disprețul îi ascundea realitatea: „Atît de jos își socotea bărbatul pe lîngă ea, și ca origine și ca poziție, și ca creștere și ca tot, în fine", comentează scriitorul, reproducînd cuvintele eroinei. Funcționarul Perseanu, unul din cei șase slujbași de la biroul mandatelor, era un om de mare omenie: „Blajin și politicos la culme, Perseanu era bine cu toți". În nuvela *Un plagiat*, compusă în forma unei scrisori în care o prietenă comunică vestea logodnei ei, semnatara anunță, în același timp, că fratele Virgil „a terminat pictura la Paris anul ăsta și s-a întors definitiv în țară". Familia urma să se ducă la Sinaia, dar a preferat Slănicul, căci Virgil „are de luat niște poziții, pentru un peisaj la care lucrează". Prefectul Mișu Georgian, din nuvela *La vreme*, își compromitea situația în capitala lui de județ: „Opoziția locală începuse să murmure" etc. Prin astfel de expresii, împrumutate limbajului curent, Bassarabescu își situează oamenii în atmosfera lor și îi reduce la o măsură măruntă, de care umorul scriitorului poate să se înveselească și să se înduioșeze în aceeași vreme.

Mijloacele lui Basarabescu sînt deci mai mult verbale. Scriitorul aparține unei perioade anterioare abundenței imagistice de azi. Din cînd în cînd totuși o imagine, o comparație înveselitoare, aduce ca o lumină în text. Astfel, în interiorul domestic al unui ofițer, un tablou grupînd pe toți camarazii, în poze înconjurate de cîte un chenar oval, spînzură pe perete: „S-au strîns ca muștele în jurul colonelului" (*Opere*, I, p. 38). Funcționarul Perseanu scrie cu greutate în registrul său: „Mîna dreaptă, grasă și mare, turtită pe registru, se mișca pe hîrtia liniată, greoi, ca o broască amorțită" (I, p. 266). Conu Costache își supraveghează odrasla din pridvorul casei. Cînd copilul se întrece cu nebuniile, bătrînul „se sprijinea de gardul pridvorului, ca un orator la tribună, și striga la el de acolo spre maidan" (II, p. 6). Masinca, sora telegrafistului Domițian, are un nas vulturesc: „văzută în profil, părea că îndreaptă cu triumf spre ceruri o imensă cheie de sol greșită" (II, p. 224). Cînd Mișu Georgian primește, din mîinile bunei și iubitoarei lui soții, scrisoarea conținînd dovada necredinței lui, el o citește cu nepăsare, apoi „rupse hîrtia în bucățele și o azvîrli pe pămîntul negru dintr-un ghiveci, care se albi ca de o lumină" (I, p. 336). Imaginile lui Bassarabescu sînt prețioase tocmai prin relativa lor raritate. Nesolicitînd fantezia cititorului tot timpul, el o pune mai viu în mișcare atunci cînd se întîmplă să i se adreseze.

Mijloacele literare ale lui D. D. Pătrăşcanu sînt puţin numeroase. Scriitorul compune o mare parte din nuvelele sale dintr-un schimb de replici, în care vorbirea personajelor este redată cu exactitate, uneori cu relevarea caracterului vag incoerent al exprimării oamenilor necultivaţi: „Doamnă, se adresează deputatul, femeii venită să-i ceară favoarea unei intervenţii, acestea sînt amănunte care, nu mă-ndoiesc, au mare importanţă în viaţa d-voastră, dar nu văd ce amestec pot avea eu". La care femeia răspunde: „Veţi vedea îndată... Copilul acesta, al ofiţerului... că e al lui... v-asigur... el zice că-i al altuia... tot un ofiţer... şi la minister nu-mi dă voie... măcar că-i al lui. Am fost la maiorul Carabăţ... foarte gentil... am fost la căpitanul Ciocîrlan... foarte gentil... şi acum..." (*Ce cere publicul de la un deputat*, în *Schiţe şi amintiri*, 1909, ed. a II-a, p. 71). Modelul unor astfel de notaţii, ca şi dizolvarea povestirii în dialog, a fost stabilit de Caragiale. Tot de-acolo provine şi stilizarea ironică, făcută dintr-un fel de a vorbi care urmează a fi interpretat într-un sens contrariu lucrurilor pe care le exprimă sau din expresia voit solemnă sau prefăcut pedantă a unor realităţi triviale sau neînsemnate. Cînd deputatul îşi aminteşte că a doua zi după alegere grupuri numeroase de oameni se adunau în curtea caselor lui, el înţelege că „chiar de atunci am început să urc un calvar, la capătul căruia n-am ajuns încă, şi din nefericire nu voi ajunge decît atunci cînd... *horribile dictu*... adversarii mei naturali vor fi chemaţi de încrederea poporului, să pună mîna pe frînele conducătoare de la carul statului..." (*ibid.*, p. 58—59). De fapt, întîmplările comice care au urmat n-au fost propriu-zis un „calvar", exclamaţia „*horribile dictu*" este scoasă cu prefăcută oroare şi vechile locuri comune ale retoricei politice: „adversarii naturali", „încrederea poporului", „frînele statului" sînt pronunţate cu o simulată gravitate, sub care trebuie să citim dispreţul sau lipsa unei reale îngrijorări. În acelaşi fel numeşte autorul, cu voită pedanterie, purtarea lui în triumf pe umerii alegătorilor fanatizaţi, „un gen de locomoţiune pe care nu-l mai practicasem niciodată", un „sport al biruinţei", după cum vestmintele albe ieşite la iveală în timpul acestui exerciţiu, devin „lenjerie subalternă". Procedeele acestea ne sînt cunoscute mai demult şi ele sînt generale în momentul în care Pătrăşcanu le foloseşte. Poate că singura contribuţie mai personală, dar cu totul minoră, a lui Pătrăşcanu trebuie căutată în direcţia comicului bufon. Păţania cetăţeanului Vartolomei, care, în agitaţia pe care i-o provoacă încercarea zadarnică de a compune un discurs politic, este cît pe-aci să-şi dea foc casei şi trece un moment drept nebun (*Decoraţia lui Vartolomei*); insomnia profesorului Caranfil, care, căutînd, în timpul unei nopţi întregi, numele învingătorului lui Napoleon, al lui Wellington, face demersurile cele mai extravagante pentru a-l găsi, pînă cînd micul *Larousse* i-l readuce în minte şi-i dăruieşte odihna (*Învingătorul lui Napoleon*); tovărăşia de-o noapte, în timpul unei călătorii cu trenul, cu nişte ofiţeri care sforăie etc. sînt motivele unei veselii uşoare, fără semnificaţie. În ordinea traducerii lor în expresie, reapar pe-alocuri cunoscutele mijloace ale timpului: sforăiturile tovarăşului de drum sînt „nişte triluri subţiri, în surdină, nişte inflecţiuni fine, perlate, executate în *ton minor*, ceva subtil şi melancolic..." (*Simfonia wagneriană*, *op. cit.*, p. 145). Neologismul umoristic al esteţilor, al lui D. Anghel, de pildă, apare şi la acest discipol al lui Caragiale, folosind în alte împrejurări tocmai tehnica realismului.

Lipsite de seducţie stilistică, schiţele lui Al. Cazaban, grupate în mai multe volume, începînd din 1903, în cele mai bune momente ale lor au meritul unei observaţii care, interzicîndu-şi orice iluzie, surprinde în oameni, mai cu seamă în ţărănime, defectele care pot apărea unui mizantrop, avariţia, superstiţia, şiretenia. În *Oameni cumsecade*, 1911, un titlu care trebuie înţeles prin antifrază, apare o întreagă galerie de chipuri triste şi respingătoare, pe care le mişcă dinlăuntru cînd instinctul obscur, cînd viclenia căreia adesea cad victimă ele însele. Plecînd, altădată, să vîneze raţe sălbatice în Bărăgan, autorul cere oamenilor adunaţi în cîrciumă informaţii asupra bălţilor locului şi pare a se hotărî pentru stufărişurile Revigei, cînd un băutor, un om mic şi gros, se amestecă în vorbă, recomandîndu-i mai bine să vîneze pe Sărăţuica, unde l-ar putea conduce cu barca lui:

„— Reviga e o scursoare acolo (îi spune omul)... Nu găseşti nimic... Da! Sărăţuica e baltă... nu glumă... Întrebaţi oamenii... Nu-i aşa, mă?

Oamenii încuviinţară:

— Da, e mare... mare de tot!

Căruțașul intră cu biciul în mînă. Țintindu-l cu privirea pe bondoc, îl întrebă :

— Cum, mă, e mai mare Sărățuica decît Reviga ?... Reviga e scursoare ?

— Nu... nu !... Cum să fie scursoare ? Se poate !... Da știi, dumnealui spunea că-i mai lată Sărățuica, răspunse liniștit bondocu fără să se uite la mine.

Mă amestecai iarăși :

— Cum rămîne atunci ?... Care-i mai lată : Reviga sau Sărățuica ?

Din ce în ce mai senin, bondocu mă încurcă mai rău :

— Apoi îs late amîndouă...

— Parcă adinioare spuneai că-i mai lată Sărățuica ?

— Da, da, e mai lată..." etc. (*Povestiri vînătorești*, p. 170).

Reaua-credință rezultă astfel aproape numai din datele dialogului. Cazaban se oprește, dealtfel, în mod mai general de la comentarul ironic și tocmai împrejurarea aceasta conferă multora dintre schițele lui caracterul unor bucăți de viață smulse dintr-un întreg mai mare și pe care artistul n-a dorit să le rotunjească și să le încadreze. Rarele lui imagini sînt apoi lipsite de orice strălucire și chiar de orice putere evocatoare. Și ca temperament, și ca artă literară, scriitorul se găsește la antipodul realismului liric și artistic cu care îl întrunește comunitatea epocii și aceea a temelor. Puținele descrieri de natură, pe care le găsim amestecate în povestirile vînătorului din bălți și din păduri, pălesc în comparație cu acele ale sămănătoriștilor, emulii lui. Niciodată ceva mai mult peste relatarea faptului nud, topit în dialog sau în notațiile rapide, scuturate de orice podoabă, ale unui om căruia nu-i place să vorbească abundent și ale unui spirit în revoltă față de tendința de a poetiza a contemporanilor. Atitudinea ironică devine astfel un factor de disoluție a realismului liric. Împrejurarea merită a fi semnalată. Într-o altă parte a operei sale, în care încearcă satira politică, scriitorul procedează prin trăsături îngroșate, alunecînd spre pamflet.

Poate cel mai înzestrat temperament de ironist, în generația ajunsă astăzi la expresia ei definitivă, este acela al lui Gh. Brăescu, ale cărui prime nuvele și schițe datează din 1918. Întinsa lui operă nu este însă totdeauna egală cu sine.

Lîngă pagini de o semnificație mai largă, întîmpinăm improvizația ușoară, degenerînd în trivialitate. În momentele lui cele mai bune, în acele consacrate vieții militare, poate nu cu totul străine de modelul francez al unui Courteline, în *Scènes de la vie militaire*, și în acele consacrate țărănimii, pe care o consideră cu o lipsă de iluzii deopotrivă cu a lui Cazaban, dar cu o bună dispoziție comunicativă, care îl separă de acest autor, Brăescu folosește tot scena dialogată, ca mai toți ironiștii și umoriștii epocii. „Obiectivitatea" în evocarea oamenilor și a situațiilor, prin eliminarea comentarului ironic, din care s-a făcut principala caracteristică a artei lui Brăescu, nu este, după cele arătate mai sus, o trăsătură pe care el n-ar împărți-o cu nici unul din autorii vremii. Arta lui Brăescu face parte din epoca consolidării, nu a pregătirii noului realism. Contemporan al lui Rebreanu, dar scriind după primele schițe țărănești ale acestuia, despre care vom vorbi în curînd, scriind după Cazaban, nu se poate spune că Brăescu se găsește la începutul unui drum. Nu s-ar putea spune nici că ironia lui Brăescu, rezultînd în întregime numai din faptele narate, ar fi fost un agent de disoluție al vechiului realism țărănesc, deoarece procesul se consumase în momentul în care scriitorul, ajuns tîrziu la cariera literară, începuse să-și noteze impresiile culese dintr-o viață desfășurată în mai multe medii. Meritul netăgăduit al lui Brăescu nu trebuie căutat atît în originalitatea procedeelor, cît în exactitatea notațiilor comice, în efectele care nu ratează niciodată. Fără să se ridice pînă la creația de tipuri, adică la nivelul lui Caragiale, în așa fel încît să putem vorbi despre personajele lui ca despre oamenii care au trăit sau continuă să trăiască printre noi, practicînd mai degrabă satira discretă a moravurilor sau simplul comic de situații, Brăescu o face însă cu o desăvîrșită siguranță, în dialoguri în care nici o replică nu este falsă, în notarea unor reacții al căror adevăr, chiar cînd este neașteptat, ne convinge numaidecît.

În *Amintirile* sale (1937), Brăescu anexează și un sector nou al moravurilor, raporturile dintre stăpîni și slugi într-o anumită lume moldovenească spre sfîrșitul veacului trecut, amestec de patriarhalism și abuzivitate medievală, în care sluga stîngace, răpită mediului rural, suportă cu zel și resemnare destinul pe care i-l impune arbitrarul stăpînului închis în conștiința lui exclusivistă. Scena educației Rolei, ființă

greoaie supusă la multe munci, pe care ea nu le îndeplinea niciodată spre mulţumirea stăpînilor ; aceea a bătăilor aplicate dădacii de către zbirul poliţienesc, chemat pentru treaba acestei execuţii, pînă cînd, excedată, stăpîna casei, întrerupe : „Destul, mersi... nu mai da mata" ; aceea a furiei agresive în care intră stăpîna, cînd i se prezintă, spre a se angaja, o servitoare purtînd pălăria şi umbreluţa care nu i se cuveneau categoriei ei etc., toate acestea fac parte dintr-o sferă de motive, pe care nimeni înaintea lui Brăescu n-o tratase. Dar Brăescu nu este un autor înclinat a scoate de aci o filozofie socială. În sufletul lui de om trecut prin multele experienţe ale vieţii, în care a avut să se convingă mai întîi de propriile lui slăbiciuni, păcatele străine sînt privite cu indulgenţă, cu un scepticism amuzant, care ne cîştigă şi pe noi. În afară de ineditul unora din motive, ceea ce aduce cu sine, în ordinea mijloacelor literare, *Amintirile*, operă mai nouă, adaptată poeticei timpului, este, dincolo de întrebuinţarea abilă a dialogului, evocarea prin imaginea comică, într-o măsură care întrece pe aceea a lui Bassarabescu. Astfel, cînd greoaia Rola este gonită din faţa musafirilor, după una din poznele ei, servitoarea plecă „cutremurînd obrajii, sticlele după dulapuri şi cristalele lămpii din bagdadie" (p. 23). În salonul patriarhal al familiei, printre musafirii obişnuiţi, nu lipseau niciodată coana Elencu şi coana Mărioara, „două surori, care îmbătrîneau alături, îngălbenind ca nişte gutui care se usucă încetinel, pe dulap" (p. 27). Copilul lua aminte şi la un alt musafir, un domn ale cărui intenţii sentimentale în casa mătuşilor nu-i apăreau încă limpede şi care „vorbea întruna, mînca mult şi, cînd bea vin, nodul gîtului i se ridica şi scobora în scobitura gulerului larg, ca o jucărică pe sîrmă" (p. 55). Servitoarea aducea cafeaua din bucătăria aşezată tocmai în fundul curţii „tîrîndu-se ca o insectă schilodită de teamă să n-o verse" (p 57). Copilul privea încremenit la somnul bădiei Ionică. Dormind, „bădia Ionică sufla ca într-o ciorbă fierbinte" (p. 87). Cînd familia pleca în vacanţă, după multele trăsuri încărcate cu cele trebuincioase petrecerii pe timpul verii, „în urma noastră, într-un cotingar ce huruia asurzitor, venea la distanţă respectuoasă dădaca, cocoţată şi ea pe saci cu aşternuturi, ca un pompier în foişorul de foc" (p. 95) etc. Se manifestă în toate acestea preocuparea modernă de a ne face să vedem, înclinaţia de a constitui imagine, prin care Brăescu se alătură celor mai mulţi dintre scriitorii timpului său.

Cu G. Topîrceanu, umorul reia unele din armele panopliei lui Anghel, ca, de pildă, întrebuinţarea înveselitoare a neologismului, un mijloc pe care şi poetul în versuri l-a pus adeseori la contribuţie. În *Scrisori fără adresă*, întîmpinăm mici cronici fanteziste, printre care se strecoară şi evocări de natură pline de umor şi gingăşie : „Toamna e cel mai galben anotimp al anului. Dar galbenul ei nu e monoton ca verdele din timpuri normale, ci e cald şi variat ca-n delirul cromatic al unui prinţ indian care s-ar ocupa cu pictura... Şi fiecare pom şi fiecare copac primeşte Toamna după ritualul lui moştenit din veacuri. Plopii lungi îi trimit întru întîmpinare roiuri mărunte de fluturi, stejarii îi sună în cale din foi de tinichea ruginită, pe cînd arţarii din cimitire îi depun cu evlavie la picioare stele mari de aur. Rourusca şi perii se aprind la faţa de nerăbdare... Apoi toate se potolesc. Nouri grei de ciment cresc deasupra zărilor ; toamna devine hidraulică şi cenuşie" (p. 129—131). Altă dată, ca în bucata *Mens sana in corpore sano*, sînt variaţii pe tema unei obsesii, ca la D. D. Pătrăşcanu. Altă dată, resentimentul scriitorului marchează figuri din viaţa literară, dar fără violenţă polemică, în maniera compromiterii prin bagatelizare. Nici pastişa istorică nu-i este străină lui Topîrceanu, ca în bucata *Domnia lui Ciubăr-vodă*, unde autorul, îndatorat mai multor formule contemporane ale umorului, se apropie de Al. O. Teodoreanu. În povestirea episoadelor de la Turtucaia şi ale captivităţii la bulgari (*Pirin-Planina*, f.a.), autorul se salvează interior prin aceeaşi sensibilitate în faţa naturii colorată de atitudinea, întîmpinată şi la Anghel, de a asocia sublimul cu trivialul : „Luna se înălţa tot mai sus, tremurînd parcă deasupra munţilor, în pustietatea azurului înalt. Şi era atît de strălucitoare, că dacă te uitai fix la ea un minut, îţi venea să strănuţi" (p. 106), prin unele jocuri lingvistice, cum ar fi, de pildă, trecerea în formă comparativă a unui adjectiv care nu admite comparaţia : „...peştele de Macedonia e cel mai vertebrat animal din lume" (p. 104) [1], sau prin ana-

[1] Procedeul e reluat în *Scrisori fără adresă*, unde ni se spune că o capră „...era mai mamiferă decît oricare alt animal domestic" (p. 110).

cronismul și anatopismul voit, ca atunci cînd, după mai multe referințe la biografia lui Euripid, conchide : „...Euripide a rămas și în conștiința veacurilor viitoare numai ca poet tragic, deși se poate spune despre el că a fost, fără să știe, primul umorist englez — apărut pe pămîntul Helladei, în antichitate" (p. 146).

Al. O. Teodoreanu cultivă ritmurile domoale ale povestirii. Opera sa cea mai de seamă, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, 1927, aduce narațiuni dintr-o lume încă medievală, în care lungile petreceri ale îmbelșugării, arbitrariul și „panașul" născocesc farse enorme. Mijloacele stilistice ale acestui umor, într-o anumită legătură de filiație cu acela al unui Anatole France din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, este făcut din adoptarea unei vorbiri arhaice, care, cu multele ei grave asociații cronicărești și patriarhale, înveselesc atunci cînd sînt puse să exprime ușurătatea : „Toate bune, gîndea Iancu (personaj care avea motive să se îndoiască de cinstea femeii lui), dar eu bani de dat nu prea am. De unde atîtea mătăsuri, pălării, sulimanuri și alte asemine ? Și rugatu-s-au Iancu de preasfîntul episcop Sofronie s-o spovedească pre ea și să-i spuie : de-l înșală să știe și el. Ce i-o fi spus episcopul Iancului nu v-oi putea spune... dar după acea spovedanie și-o cumpărat Aglăița casă-n Beilic și rădvan cu patru suri și vezeteu în fireturi, că tot tîrgu urla. Și cînd o auzit Iancu așa batjocură s-o făcut a nimic nu ști și s-o trîntit la pat, scoțînd vorbă că trage de moarte" (p. 12). În altă parte, vorbirea personajelor se desfășoară cu un fast stilistic în care umorul amestecă amintirile clasicismului și ale pietății, ale culturii profane și sacre, ca în predicele pe care boierul Toader Zipa, mare băutor de vin și cunoscător iscusit și savant al speţelor lui, le ține fiului său, manifestări ale unei abundente elocințe din succesiunea umanismului care rîde. Metoda lui Al. O. Teodoreanu este, așadar, aceea a pastișei istorice, puse în serviciul unei veselii robuste, peste care nu trece niciodată umbra și scăderea de temperatură a vreunei melancolii personale.

O singură coardă a instrumentului comic lipsește ironiștilor și umoriștilor mai noi : sarcasmul, satira amarnică. Rîsul lui Heliade și Hasdeu n-a avut urmași. Umorul senin al lui Hogaș, acela duios al lui Bassarabescu, maliția lui Pătrășcanu, mizantropia lui Cazaban, ironia sceptică a lui Brăescu sînt reacțiunile unor naturi lucide, rîzînd în numele bunului-simț și al măsurii umane, nu în acela al unor idealuri îndepărtate, a căror lipsă ofensează conștiința și o fac să privească cu durere și dispreț către această lume a neîmplinirii. Satira unui Voltaire sau Swift nu are nimic corespunzător în operele autorilor amintiți aci. Din implicațiile operei acestora nu se desface niciodată ceva care ar putea echivala cu modelul unei alte lumi. Această caracteristică a artei comice mai noi a scriitorilor noștri alcătuiește poate limita, dar și farmecul ei mai degrabă senin.

IX PORTRETIŞTI ŞI ESEIŞTI

O. GOGA, I. PETROVICI, E. LOVINESCU, PAUL ZARIFOPOL, NICHIFOR CRAINIC, L. BLAGA, M. RALEA, PERPESSICIUS

Arta portretului moral, apărută odată cu primii realişti şi continuată în operele scriitorilor savanţi, a făcut loc, cu timpul, analizelor din nuvelele şi romanele realismului liric şi artistic. Cine urmăreşte însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate să nu se oprească şi în faţa unora din paginile eseiştilor şi criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie, cu folosinţa unor procedee de compoziţie şi a unor valori stilistice în parte inedite. Printre eseiştii momentului[1], Octavian Goga rezervă un loc întins, alături de viguroase ieşiri polemice, portretului moral, în pagini care au întemeiat reputaţia sa de prozator, egală cu aceea a poetului. Aparţinînd, prin toată formaţia lui, unui moment de moderaţie imagistică, Goga va asocia rar şi cu discreţie evocarea psihologică cu impresia fizică resimţită totuşi viu de scriitorul care nu face abuz imagistic. În portretul paralel consacrat lui St. O. Iosif şi Ilarie Chendi, abia dacă ni se vorbeşte despre „ochii mari ai lui Iosif şi pupilele neastîmpărate ale lui Ilarie" (*Precursorii*, 1930, p. 137) sau despre „sfiala ochilor" poetului, „care priveau cu atîta timiditate împrejur", despre „strălucirea vie, mefistofelică, a profilului frumos tăiat" al criticului, despre aparenţa lui de „şef de guerilă". În portretul vajnicului luptător, părintele Lucaci, personajul ne este înfăţişat „mîndru ca un senator roman, frumos ca un cardinal de pe vremea Renaşterii". Caracterul personajului este refăcut însă mai mult din împrejurările vieţii lui, povestite într-un stil vorbit, care ar aminti pe-al lui Vlahuţă, dacă atitudinea lui Goga n-ar fi mai degajată, mai înclinată spre umor, respingînd solemnitatea, într-o rostire plină de naturaleţe şi familiaritate. Cînd un prieten îi povesteşte odată despre „inventatorul" Vlaicu, amintirea fostului coleg de şcoală nu i se prezintă de la început, dar deodată imaginea uitată se impune: „Stai... stai! Eu îl cunosc pe inventatorul ăsta, pe Vlaicu! — Mi-au înviat în pripă conturele unei feţe cunoscute. Un vechi coleg de şcoală, cam în urma mea cu vreo doi ani la gimnaziul din Sibiu... Cum să nu-l ştiu? Vlaicu care construise o turbină, de-a pus în uimire pe profesorul de fizică şi a lucrat-o în fabrica lui Rieger... Îl văd ca acum, înalt, subţirel, oacheş, cu ochii negri scrutători. Ne duceam la el acasă, ca la panoramă. În chiliuţa lui, unde sta la un croitor, avea un atelier de tîmplărie şi fierărie. Pe poliţe, ceasornice în toată mărimea, chei, rotiţe, cleşte şi pe părete lumină electrică furată din conductul de la stradă. Avea şi sonerie făcută de el — era o comedie întreagă" (*Drumul unui cuceritor*, *op. cit.*, p. 234—235). Amintirea personajului revine astfel cu vioiciunea tinerească a momentului în care a fost înregistrată. Scriitorul nu ne povesteşte nouă, ci îşi vorbeşte sieşi. El nu construieşte o imagine pentru noi, ci se confruntă cu propria lui imagine, prinsă din unda vie a amintirii. Deopotrivă cu cei mai de seamă scriitori români, Goga manifestă darul de a nota graiul viu şi este unul din interesele portretelor sale, acela de a ne fi făcut să-l auzim pe Caragiale, imitînd, amestecînd reflecţia serioasă cu gluma şi anecdota, lăsîndu-se cîştigat de duioşie şi scuturîndu-se, cu toată vigoarea naturii sale romantice şi ironice, de valul cotropitor al sentimentului. Cînd îl surprinde cu vizita sa la închisoarea din Seghedin, după ce îl îmbrăţişează, nenea Iancu se adresează povestitorului: „Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ţi-am spus eu să te astîmperi... Ai?... Şi, privindu-mă pe subt ochelari, mă cerceta de sus pînă jos. Ian ridică mîinile să văd urmele lanţurilor... Săracu de tine... Uite, ţi-am adus nişte

[1] Pentru istoricul termenilor „eseişti", „eseu", introdus de curînd în nomenclatura literară, este de semnalat că, în 1924, O. Goga anunţa în colecţia „Cartea vremii" un volum intitulat *Eseuri*, rămas nepublicat şi al cărui conţinut este probabil că a intrat mai tîrziu în *Precursorii*, 1930.

merinde și două sticle de șampanie să le bem noi laolaltă aici în Kecskemét, la *magyar kiralyi àllamfoghàz*, mă rog frumos...“ (*op. cit.*, p. 124). În timpul acestor revărsări ale vervei sale se producea în mintea lui Caragiale misterul creației. Goga fixează momentul: „Deschidea vorba lin, cu bunătate, și-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase și deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strîngeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa cînd din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou... Universul devenea mai bogat cu o minune...“ (*op. cit.*, p. 125—126). Frumoasa extindere patetică a impresiei: „universul devenea mai bogat cu o minune“, face parte din seria unor mijloace întrebuințate de mai multe ori de Goga. Cînd, în *Drumul unui cuceritor*, portretistul și politicul reflectează la atîtea talente populare, deopotrivă cu al lui Vlaicu, pe care stăpînirea maghiară le oprea să iasă la lumină, opresorii vinovați devin „tîlhari ai evoluției universale“. Cînd vestea morții lui Caragiale îl ajunge, autorului i se pare că „s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbație cosmică“. În discursurile politice ale lui Goga, nestrînse încă în volum, procedeul poate fi semnalat de mai multe ori.

Vrednice de remarcat sînt portretele lui I. Petrovici. În *Amintiri universitare*, 1920, figurile profesorilor care au format generația sa sînt prinse în trăsături expresive, pe care le susține căldura oratorului. Iată pe Titu Maiorescu vorbind și sugerînd acea impresie muzicală pe care nici unul din ascultătorii lui n-a notat-o mai bine: „N-aveai înainte un profesor care explică, ci mai mult un preot care oficiază. Nu era numai mintea care culegea idei, era tot sufletul care, prins în mrejele nevăzute, se simțea tot mai aproape de albastrul cerului. Era un fel de călătorie ușoară spre ținuturi transcendente, în scăpărări de facle și cîntece de harpă. Mai ales de pe la a doua jumătate a lecțiunii glasul magistrului devenise atîta de muzical, încît parcă îți venea să-ți clatini capul ca în tactul unei melodii...“ (p. 11). Rectificînd opinia curentă, gîndirea lui Maiorescu se arată a fi fost străbătută de emoția metafizică, pe care artistul muzician părea a o culege din toate sonoritățile lumii: „Urechea lui fină deslușea în clocotul lumii înconjurătoare sunetele care veneau de aiurea, dintr-o lume nevăzută“. Alt tip de oratorie aducea în aceeași vreme tînărul profesor N. Iorga, odată cu obligația în care punea pe auditorii săi să limiteze formula prestigioasă a elocinței solemne și oarecum artificiale a maestrului rămas mult timp indiscutabil: „... totul era îmbrăcat într-un vestmînt sclipitor de caracterizări lapidare, icoane neașteptate, biciuiri usturătoare. Și de peste tot se desfăcea un suflu de primăvară, o senzație de proaspăt, un cîntec de viață intensă. Simțeam totodată ceva care deranjează domnia maioresciană, ca acea lumină a zorilor de ziuă care turbură, în saloane, candelabrul cel mai strălucitor“ (p. 27). Cît despre amabilul sceptic și filozof materialist C. Dumitrescu-Iași, impresia pe care el o putea face era mai vie în cercul convorbirilor intime, unde finețea și mobilitatea lui îți sugera neapărat sentimentul limitelor proprii: „Nu te reducea la tăcere cu acel autoritarism pretențios de care uzează alții, incomodîndu-te și răpindu-ți orice plăcere adevărată. Mijloacele sale erau cu totul altele: o vioiciune, o viteză de a-ți prinde gîndul, care făcea de prisos să mai continui fraza pînă la capăt, o vervă plină de scînteiere și de haz, o dialectică abilă, un talent de-a aprecia oamenii și lucrurile cu absolută lipsă de pedantism și de pornire, în sfîrșit o așa de copioasă povestire, încît nu-ți rămînea în fața ei decît să retragi sfios în desagă merindele sărăciei tale“... (p. 35).[1] Goga punea la baza portretelor sale sentimentul prezenței vii a oamenilor. Petrovici îi caracterizează mai cu seamă prin sentimentele și reflecțiile pe care acești oameni le trezeau în el, dar și prin comparația sau metafora care conchide evocator, un procedeu de care oratorul și eseistul au uzat adese, în cursul unei opere variate.

Alături de Goga și de Petrovici, dar reprezentînd o altă atitudine și alte mijloace, scriitorul care cultivă mai insistent portretul moral, dîndu-i o largă notorietate în epoca noastră, este E. Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor*, după ce fusese practicată de atîtea ori în lunga serie a volumelor *Critice*, portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca

---

[1] Pentru caracterizarea oratorilor generației trecute, P. P. Carp, Delavrancea, Take Ionescu, Al. Marghiloman, V. Bogrea, cu observații incisive, vd. și celălalt volum de portrete al lui I. Petrovici, *Figuri dispărute*, 1937.

un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producţii este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însuşire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viaţa modelelor, povestite cu vervă anecdotică şi menite să confirme intuiţia centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a lui Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mişcate de un singur resort, fără trăsături întregitoare, în dependenţă. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele lor, sînt gata din primul moment, nu evoluează sub ochii noştri, încît împrejurările povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendinţa şi, aş putea zice, în mania lor singulară. S-a pus în legătură metoda portretistică a lui Lovinescu cu aceea critică a lui Taine. Trăsătura unică, despre care vorbim, ar fi ceva deopotrivă, cu *„la faculté maîtresse"* a criticului francez. Apropierea (confirmată de Lovinescu, *Memorii*, II, p. 21) se poate face, desigur, deşi la scriitorul român, portretul primeşte adeseori retuşele ironiei sale şi nu o dată trăsătura unică tinde să ia o dezvoltare caricaturală. Ceea ce deosebeşte portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcţiei sale. Oamenii sînt, în adevăr, văzuţi, înregistraţi în caracterul aparte al aparenţei lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, aşa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em. Gîrleanu, „fostul ofiţer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroşi de odaliscă, cu faţa smolită, cu musteţile răsucite, subţiate, înfăşurat într-o nelipsită şi largă vestă de flanelă" (*Memorii*, I, 1930, p. 189). Intuiţia generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplică trăsăturile, ci le reia, le variază uşor, adîncindu-le în planul psihologic. Aparenţa moale a orientalului, cu „ochii galeşi de vădană obosită", este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veşnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoriceşti, „Gîrleanu se arăta neîntrecut făcînd şi desfăcînd reviste, organizînd şezători şi societăţi, scoţînd ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald şi molatec, lipsit de convingere,

sub protecţia unei priviri visătoare şi obosite, totul «pe onoarea mea, dragă, chiar mîine pornim»" (*op. cit.*, p. 190). Cînd nereuşita, la împlinirea scadenţelor, îi era amintită, „entuziasmul pornea de la început, spumos şi inoperant". Generalizarea criticului completează, în fine, pe a portretistului: „talentul lui era real, dar feminin şi minor". Aceeaşi metodă este aplicată şi în portretul celorlalţi scriitori prezentaţi în *Memorii*. Iată pe D. Anghel: „mic, cu extremităţile fine, denotînd o altă rasă şi, în orice caz, un alt punct de origine decît cel obişnuit al scriitorului român, rural prin definiţie, cu un cap piriform terminat printr-o bărbiţă, cu obrazul prematur brăzdat de cute adînci, cu chelie aproape totală, cu o voce guturală şi răguşită, spontan şi impulsiv, Anghel aducea cu dînsul o notă de distincţie, de rafinament, de cavalerism, dealtfel repede deviat în violenţă şi agresivitate; avea «un punct de onoare», pe care ţinea să şi-l apere prin redacţii, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă" (*op. cit.*, p. 198). După viziunea fizică a omului, axa unică a structurei lui morale este găsită: „punctul de onoare". Restul portretului reia această trăsătură şi o aplică. Iată portretul lui Iosif: „Nimic nu poate fixa imagina de bunătate, de blîndeţe, de resemnare inspirată de acest om, dealtfel, viguros construit, cu ochi bulbucaţi, dar adormiţi sub pleoape roşii, cu păr negru ca pana corbului, căzînd în jos, precum cădea întreaga lui fiinţă de salcie plîngătoare... Iosif era însăşi expresia vieţii vegetative, lipsită de reacţiune în faţa oricărei nedreptăţi şi a oricărei situaţii, părînd că nu trăieşte, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vrăjitorii basmelor. Funcţia poetică învinsese în el vigoarea rasei..." (*op. cit.*, p. 204). Pe viziunea centrală a poetului ca o salcie plîngătoare, în care darul poetic dobîndise preponderenţa asupra celorlalte funcţiuni ale vieţii, se grefează restul amănuntelor tabloului, cu amintirea tragicelor lui decepţii, pînă la derivarea atît de neaşteptată într-un cîntec războinic şi pînă la moartea pe care şi-a dat-o singur. Tot astfel, în Ilarie Chendi ni se prezintă „polemistul", în D. Nanu, cu imaginea lui de „candoare speriată", ni se înfăţişează „distratul", în Cincinat Pavelescu, scriitorul „cu masca lascivă şi spirituală", este văzută natura lui trubadurească şi imaginativă, în Caton Theodorian, „egoismul elementar" etc. Totul în perioade echi-

librate, într-un stil care nu economisește neologismul, cu o vădită tendință spre conciziune după cum o dovedesc multele construcții debutînd cu propoziția secundară : „Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar își găsește o limitare în însăși limitarea personalității sociale a scriitorului". Sau : „Scoasă dintr-o experiență strictă, ea nu poate acoperi decît o arie restrînsă de cunoaștere sau de raporturi..." Sau : „Suprapusă strîns pe realitate, memorialistica se configurează, așadar, pe fapte și experiențe fatal reduse..." Sau : „Practicată în mărăcinișurile spinoase și focurile încrucișate ale unor emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înțeles că memorialistica" etc. Sau : „Reale și fără putință de a fi ocolite, nu-i rămîne memorialistului decît a recunoaște primejdiile ca inevitabile" etc. (*Memorii*, I, p. 7—9). Grație acestui procedeu, legăturile cu funcțiune pur gramaticală, inexpresive, dintre membrele frazei, sînt eliminate și întregul cîștigă în concentrare. În total un stil scriptic, poate acela care prezintă mai izbitor acest caracter, alături de stilul lui Arghezi, elaborat de un om care nu se ascultă vorbind, ci compune cu foaia de hîrtie sub ochi, pentru oameni care urmează a-l citi.[1]

Portretul moral nu este constituit totdeauna din imaginea unui om văzut, al cărui caracter este refăcut din impresii directe. Există și spața portretului moral generalizator, așa cum l-a practicat Teofrast în vechime, La Bruyère în timpul clasicismul francez. În acest din urmă înțeles, într-o revistă a portretisticei morale mai noi, trebuie amintit Paul Zarifopol, scriitor ager și subtil, care zugrăvind „tipul politic", „sentimentalii", „clasicii", „intelectualul", „geniul organizator", „geniile agitate" etc., aduce o contribuție de seamă, într-un domeniu pe care nimeni altcineva nu-l reprezintă în generația sa. Paul Zarifopol este un critic al culturii, dar defectele, contradicțiile de atitudine, formulele pe care prezentul le moștenește fără control de la trecut, sînt observate de obicei înlăuntrul structurii unui anumit tip omenesc, pe care el îl

[1] Vd. și propriile caracterizări stilistice ale autorului, *Memorii*, I, p. 158, urm., în care se remarcă „evitarea pulsației vieții", ca o notă a unei trepte mai noi în evoluția sa ; apoi, cu aplicație la metoda și stilul critic, rămase în afară de cercetarea de față, *Memorii*, II, p. 12 urm.

despică, îl urmărește în jocul motivelor lui, îl demască cu persiflajul său. Zarifopol este un om de formulă burgheză și liberală, un intelectual care dorește între oameni raporturi bazate pe sinceritate și luciditate, un promotor al omului „tehnic", adică al insului orientat către creația socială, prin urmare și al artistului și al cercetătorului științific, pe care el îi opune tipurilor arhaice, crescute din instincte și pasiuni obscure. În materie literară, nu se sfiește să preconizeze o literatură „distractivă", împotriva tuturor convențiunilor gustului și în special al convenției clasice.[1] Cunoscător erudit al mai multor literaturi vechi și moderne, Zarifopol va denunța ceea ce i se pare a fi prejudecata clasică, cu o libertate de spirit și, uneori, cu un elan iconoclast, care egalează libertățile criticii sale sociale. Din unghiul acestei atitudini trebuiesc înțelese toate particularitățile stilistice ale scrisului lui Zarifopol. Criticul acerb, mare prieten al lui Caragiale, va manevra arma ironiei, vorbind cu patos simulat și cu prefăcut respect despre lucruri pe care în realitate le disprețuiește. În seria eseurilor și portretelor sale morale, pe care începe a le publica încă din 1915 în *Cronica* lui Tudor Arghezi, cu ale cărui intempestivități ale vocabularului maniera sa prezintă unele înrudiri, Zarifopol va folosi adjectivul tare, cînd indignarea sa nu se stăpînește, sau pe acela familiar și insinuant, atunci cînd se ascunde sub masca ironiei. Astfel, el va divulga „năzbîtiile crude, viclene ori brutale ale creaturii politice" (*Din registrul ideilor gingașe*, 1926, p. 26) sau „voluptatea, arogantă și leneșă, de a porunci" (p. 69). Altă dată el va remarca, cu aceeași folosință a termenului tare și a asociației neașteptate, într-o anumită literatură a timpului, „stupidități sentimentale și mofturi patetice" (p. 45). Îndoindu-se de realitatea unor sentimente, cum este prietenia, nu se va sfii să remarce că termenul acesta face parte din „repertoriul bleg al substantivelor patetice", adăugînd că înclinarea de a descoperi virtuți poate să nu fie decît o „pioasă nerozie" sau o „grosolană strîmbătură". Dar se va pronunța cu familiaritate admirativă despre invențiile tehnicii, pe care le va numi „drăcii profunde și curioase" (p. 26) sau cu ironie gravă despre „ciudata ruină", care ar fi vechea iubire ro-

[1] Cp. și *Pentru arta literară*, 1934.

mantică a trubadurilor, cînd nu va vorbi despre „lirismele venerice și obstetrice" ale romanelor lui Zola (p. 57). Criticul nu pregetă să întrebuințeze aceeași manieră și în tratarea marilor nume ale literaturii sau ale filozofiei, surprinzînd respectul sau indiferența cu care sînt privite de obicei. Renumiți făuritori ai clasicismului francez, Malherbe, Vaugelas și Boileau devin astfel, deodată, cu familiaritate, „oameni serioși, cuminți și cumsecade", dar mai apoi „vrednici jandarmi literari" (p. 93). Despre preocuparea lui Kant de a distinge între postulatele rațiunii teoretice și practice ni se spune că este „o grije care cam bate la ochi", o „naivitate șireată" (p. 136). Voltaire devine „patriarhul iritabil și satiric" (p. 219). Goethe însuși ne este înfățișat ca un „impecabil poseur", ca „un prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul" (p. 136). Apare în toate acestea un stil disociativ, obținînd pretutindeni negativul locului comun, folosind epitetul împotriva asociațiilor prestabilite ale limbii, încercînd să devalorizeze gloriile consacrate, lucrurile sau situațiile, prin transpunerea lor într-o expresie, în care libertățile neîngrădite ale spiritului asociază noțiunile sau numele cele mai respectabile cu adjective compromițătoare sau cel puțin micșorătoare pentru ele. Este metoda unui polemist ideologic, cu afinități în timpul său. S-ar putea spune că stilul lui Zarifopol este echivalentul arghezianismului în portretistica morală și în literatura de idei.

■

Scrisul lui Zarifopol ne duce în centrul literaturii de idei, care în ultimele decenii a făcut atîtea progrese, încît ea singură ar merita o cercetare separată. Dar cum în lucrarea de față ne-am propus a analiza proza românească, în întreita funcțiune a povestirii, analizei și evocării, este firesc să nu reținem din scrisul gînditorilor decît acele laturi care prezintă o legătură mai strînsă cu literatura frumoasă. În acest domeniu limitat, alături de portretistica morală, se cuvine a rezerva un loc eseului evocator, ajuns acum la o formă oarecum închegată, printr-o multiplă contribuție, din care vom desprinde mai întîi pe aceea a lui Nichifor Crainic.

Nichifor Crainic este un polemist ideologic, un scriitor care nu ia condeiul în mînă decît pentru a impune un punct

de vedere sau pentru a doborî un adversar. Metoda sa nu este însă retorică și cu toate că, prin atitudini, el amintește uneori pe N. Iorga, arta sa scriitoricească se călăuzește de alte principii. Nimic din debitul învălmășit al lui Iorga, din fulgerarea care evocă chipuri omenești scăldate în lumina astrală a unor vaste semnificații. Nici densitatea de impresii, nici veșnica digresiune a scriitorului oarecum sufocat de abundența naturii sale pasionate. Nichifor Crainic este un scriitor la care pasiunea nu respinge claritatea și ordinea ideilor, grupate în succesiunea strînsă a argumentării, în luminoase și temeinice structuri. Oricine străbate unul din eseurile lui Crainic, trăiește, la sfîrșitul lui, impresia unui lucru bine articulat în toate încheieturile lui, limpede determinat în spațiu, un adevărat organism autonom, din care este greu să clintești vreunul din elementele alcătuitoare. Impresiile sale particulare sînt mai puțin vii, fantezia sa ne provoacă mai puține uimiri, dar simțul său pentru unitate, puterea sa ordonatoare și constructivă este incontestabil superioară.

În latura evocativă, Crainic folosește marile simboluri ale culturii, din care se pricepe a extrage toată solemnitatea patosului lor. Iată procesul dintre păgînism și creștinism, pe care gînditorul și militantul ortodox îl învie odată, împreună cu Max Klinger, pictorul marei pînze de compoziție *Isus în Olimp*: „Pe muntele pe care l-a cîntat Omer și l-a adorat poporul grec, zeii sînt adunați în jurul lui Joe ca pentru cea din urmă dată cînd se mai văd între ei. Sînt zei, sînt zeițe și e Jupiter tonans care încă mai șade pe tronul împărătesc de odinioară. Dar chipurile lor nu mai zîmbesc, senine și armonioase, de tinerețe și de frumusețe eternă, cum le plăsmuise simetria limpede a fantaziei mitologice. Sînt parcă fantomele celor care au fost. Zeus însuși, cel cu fruntea maestoasă din care țîșnise Minerva, înțelepciunea lumii, arată îmbătrînit, gîrbov și slăbănog, tremurînd din încheieturi și abia ținîndu-se în jilț. Mîna care strînsese cîndva fulgerul cade goală și uscățivă pe genunchi ; în cealaltă mînă, sceptrul puterii supreme e abia un toiag în care se razimă neputința bătrîneții. Chiar jilțul, de aur, marmură și ivoriu altădată, arată ca din lemn putrezit de carii vremii și parcă, dacă l-ai atinge, ar scîrțîi și s-ar face praf. O grea mizerie a prăpădit Olimpul, a îmbătrînit pe zei, a desfigurat pe zeițe.

În ochii fericiţilor, cari şi-au hohotit rîsul de aur peste veacurile culturii eline, lăcrimează tristeţea paraginii şi a morţii. Ceva s-a petrecut în lume, mai presus de ei, ceva ce nu-l înţeleg, dar îl simt ca pe un semnal al sfîrşitului. Ananghia e stăpîna oamenilor, dar Ananghia nu iartă nici pe zei. Undeva ceasul ei a bătut inexorabil... Şi ochii tuturor, trişti de moarte, ţintesc o apariţie străină, pe care n-au mai văzut-o, n-o cunosc şi care înaintează plutitor, simplu, imaterial, pe creştetul Olimpului: Isus înaintează, şi din făptura lui se desface o putere care veştejeşte întreaga frumuseţe a Olimpului. O putere care, dacă înseamnă moartea zeilor, înseamnă totodată viaţa nouă a omenirii. Nedumeriţi se uită zeii şi într-o clipă se simt schilozi şi muribunzi. Iată numai că din grupul corpurilor acelora goale şi sluţite de urîţenia sfîrşitului, o femeie se desprinde, una singură şi iluminată la faţă. Ea cade în adorare la picioarele lui Isus. E Psyhe, zeiţa sufletului, sufletul însuşi al omenirii. Viaţa, care rotunjea cu viul ei superbele forme olimpice, se retrage din ele, se concentrează toată în Psyhe, iar Psyhe o azvîrle, convertită la picioarele Mîntuitorului lumii. În clipa aceea, zeii Olimpului asfinţesc, goi de sens — ca pieile de care se despoaie şarpele primăvara... Cu ei odată moare, pentru creştinism, sensul ultim al artei greceşti" (în *Gîndirea*). Sublimitatea viziunii găseşte expresii puternice, cutremurătoare prin înălţimea semnificaţiei morale. Patosul este extras din idee, şi cititorul este cucerit, nu prin ochi şi prin nervi, ci prin conştiinţa lui, căreia i se luminează un punct de răscruce a marilor drumuri umane.

Altă dată, este vorba a se lumina colaborarea geniului cult cu cel popular, convergenţa de energii care se găsesc de fapt şi trebuie să rămînă la temelia întregii noastre literaturi. Simbolul folosit este acela al prieteniei lui Eminescu cu Creangă, rătăcirile, petrecerile şi nesfîrşitele lor convorbiri, în care se elabora destinul literaturii române. Paginile din *Gîndirea* ni-l aduc în faţă: „Pe dealurile ondulate ale Iaşului, umblau razna odinioară, în ceasurile lor de repaus doi prieteni. Unul roşcovan şi rotofei, bărbos dar răspopit, argint viu la minte şi vorbăreţ ca un copil, iar vorba lui plină de drăcovenii piparate şi de înţelepciuni glumeţe; celălalt — obraz palid, frunte boltită, ce lumina ca un crîmpei de cer printre norii de păcură ai pletelor, mai mult tăcea, as-

culta pe flecar şi, ascultîndu-l, părea un zimbru ce soarbe din izvor. Arar, cînd deschidea el gura, vorbăreţul se oprea. Şi-n mintea celui ce n-avea un orizont mai larg ca vatra unde se născuse, vorbele rare ale palidului prieten deschideau cercuri de lumină: cît roata zărilor, cît roata Daciei, cît roata pămîntului, cît roata cerului cu stele. Erau vorbe culese de prin cele străinătăţi, pe care cel simplu, uimit, nici nu le bănuia, căzute apoi în adînc de suflet, coapte acolo ca într-un cuptor, îndelung, mărite şi rotunde ca pîinile dospite... Cîteodată se opreau la vreo cîrciumă de margine, ascultau lăutari bătrîni, beau vin şi se ospătau cu pui fripţi şi mămăligă caldă. Roşcovanul, înflorit de mulţumirea vieţii, scotea apoi o poveste, nou meşteşugită, şi i-o cetea «lui Mihai». Iar Mihai îi spunea în urmă, tărăgănat, *Doina*: «Tot românul plînsu-mi-s-a...» Ion Creangă cel năzdrăvan plîngea ca un copil. Tot aşa precum rîdea. Eminescu îşi regăsea în ele pe vechiul lui prieten, sufletul popular, folclorul, haosul spuzit de stele, din care a desprins cea mai frumoasă poezie românească: *Luceafărul*. Prietenia lor e prietenia literaturilor româneşti cu poporul românesc." Creangă ascultînd pe Eminescu, comparat cu un „zimbru care soarbe din izvor", folclorul, inspiraţia poporului, asemănată cu un „haos spuzit de stele" sînt numai cîteva amănunte în aceste pagini, în care, alături de imaginea patetică şi de evocarea romantică a lui Eminescu, văzut oarecum ca în *Sărmanul Dionis* sau în *Geniu pustiu*, prezenţa lui Creangă provoacă imaginea realistă şi tonul familiar, într-un întreg de un frumos echilibru artistic. Dar marile simboluri ale culturii revin încă o dată în evocarea copilului Parsifal, întrupare a geniului popular, invocat de teoreticianul tradiţionalist, ca o necesitate permanentă a literaturii noastre: „În munţii de miazănoapte ai Spaniei gotice stă castelul Montsalvat — burgul Graalului — unde se petrece uriaşa dramă liturgică a lui Wagner", începe Crainic în stil de povestire, pînă cînd apariţia lui Parsifal, pornit să salveze sfîntul Potir, actualizează povestirea şi-i dă caracterul unei scene dramatice. „Parsifal, *«der reine Tor»* — (*sancta simplicitas*, iar corespunde, ca sens) — e întruparea puterii elementare, nedespicată încă de conştiinţa binelui şi răului, informă, neconturată încă de cunoaşterea de sine. Apare din negura străveche a pădurii, jucîndu-se, adică săgetînd o lebădă sacră.

— Cum ai putut să faci păcatul acesta ?
— N-am știut.
— Unde ești tu, aici ?
— Nu știu.
— Cine te-a trimis pe drumul acesta ?
— Nu știu.
— Cum te cheamă ?
— Multe nume am avut, dar nu mai știu nici unul.

E copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democrația îl ridică din adîncuri. În fața lui stă : deoparte cetatea sfîntului Potir în primejdie, de cealaltă grădinile fermecate ale lui Klingsor — civilizația occidentală. Mulți cavaleri am pierdut, mistuiți de patima strălucitoarelor grădini.

Va ști el să biruie, să mîntuie, să creeze ?

Răspunsul mocnește în vitalitatea lui.

Și-n taina sorții."

Sugestiva scenă se încheie, astfel, cu notația eliptică a autorului care simbolizează, la rîndu-i, gîndirea închizîndu-se în cercul tainic al marilor așteptări. Mijloacele lui Crainic sînt însă mai variate. Cînd nu este simbolul sublim, avem disertația de idei, în care precizările gîndirii sînt duse de valul unei comunicativități calde. În importanta mișcare a eseului contemporan, Nichifor Crainic aduce simțul construcțiilor solide, un patos extras din contemplarea marilor simboluri ale culturii, căldura expunerii ideologice. Multe din eseurile scrise în ultimele două decenii s-au orientat după modelul lui.

Împreună cu numele lui Nichifor Crainic se pronunță acela al lui Lucian Blaga. Rareori a existat însă o deosebire de temperament atît de mare între doi scriitori, ca aceea dintre Crainic și Blaga. Unul este un ideolog militant, ancorat în mari categorii obștești, tradiția, etnosul, biserica, celălalt — un cugetător fără ascuțiș practic, ținînd să accentueze nota sa personală. Lucian Blaga este un om de știință, preocupat să distingă, să clasifice, să ordoneze o materie intelectuală, de care se apropie cu minuțiile unui analist. De aci mulțimea schemelor, a tabelelor sinoptice și clasificatorii care interceptează expunerea lui. De aci mulțimea termenilor tehnici creați pentru nevoile demonstrației și acele articulații didactice ale frazei, care afirmă ceva într-o anumită „ordine de idei", într-o „primă aproximație", după care

își propune să facă „un pas înainte" sau să adîncească „problema și perspectivele potrivit teoriei" sale etc. Blaga este însă un om de știință romantică și, pentru a-l înțelege în particularitățile structurii sale, ar trebui să-i căutăm prototipul printre speculativii romantici, un Schelling și discipolii săi, spirite convinse că adevărurile naturii și ale culturii trebuiesc descifrate din simboluri adînci, din ceea ce el numește, cu o expresie atît de caracteristică pentru sine, „chiromanția ascunselor fundaluri" (*Spațiul mioritic*, 1936, p. 12). „Știința romantică e adeseori împletită cu anecdota cosmică", scria Blaga altă dată (*Fețele unui veac*, 1925, p. 24), și această anecdotă cosmică, tălmăcită din simbolismul lucrurilor, prin vălul cărora conștiința omului poate intui realitățile ultime, oprite a se destăinui direct, constituie materia cercetării sale. Acestea fiind pozițiile lui Blaga, arta sa scriitoricească va excela în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se transpune simpatetic în interiorul lor și de a găsi analogiile grăitoare. Pînă a ajunge, astfel, să interpreteze simbolismul doinei noastre, iată, în *Spațiul mioritic*, pe acel al cîntecelor intonate de locuitorii germani ai munților Alpi : „...Să ascultăm un cîntec alpin, cu acele gîlgîituri ca de cataracte, cu acele ecouri suprapuse, strigăte ca din guri de văgăuni, cu acel duh vînjos, și înalt, și teluric, zgrunțuros ca stînca și pur ca ghețarii. Presimțim și în dosul cîntecelor alpine un orizont spațial propriu lor și numai lor : spațiul înalt și abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte." După cîntecul alpin, iată pe cel argentinian : „S-a întrupat, în ritm și-n învăluieli de sunet, și în aceste cîntece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stîrnită solar în omul ce așteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sud-americane, fără nădejde, tensiunea fiind așa de mare că nimic n-o poate rezolva". Și, după aceste relații stabilite în spiritul romantic al analogiilor, iată și doina românească, în care scriitorul aude „ploile pînzișe și singurătatea stelară a plaiului" (p. 23), „ritmică legănare, ce trece de-a lungul poeziei ca un vînt" (p. 28). După analiza simpatetică a cîntului, iată pe aceea a arhitecturii populare, unde, în contrast cu „frontul înlănțuit, dîrz și compact" al puternicei organizări colective a satului săsesc, scînteiază albele case românești, despărțite prin

„intervalul verde al ogrăzilor și grădinilor", puse „ca niște silabe neaccentuate între case" (p. 26). Arhitectura bisericii bizantine interpretează sentimentul nostru religios, prin a ei „lumină neterestră... invadînd de sus în jos lăcașul... în fîșii de lumină pe care le poți tăia cu spada" și care sînt „ca niște drepte cascade" (p. 89). Semnificația morală a pietății bizantine care a ridicat aceste locașuri de rugăciune se lămurește mai bine dacă o comparăm cu aceea a omului gotic: „Omul gotic spiritualizîndu-se de jos în sus are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă; omul bizantin, așteptînd în bisericile sale revelația de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini întețite" (p. 90). Originalitatea contribuției scriitoricești a lui Blaga cred că trebuie căutată în expresia acestor analogii și tîlcuri, obținute prin finețea sentimentului intuitiv.

Poate nu există un mijloc mai bun de a sesiza originalitatea lui Blaga decît acela al comparației cu Mihai D. Ralea, după cum încercarea de a prinde nota stilistică a acestuia din urmă găsește un bun sprijin în alăturarea lui de Blaga. Căci, pe cînd arta analogistică a lui Blaga surprinde tîlcul metafizic al formelor culturii și afinitățile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează, ca o plantă în peisajul ei, Mihai D. Ralea, scriitor care și-a plimbat vioaia lui curiozitate prin fața multor aspecte ale naturii și ale culturii, numeroase peisaje și opere ale literaturii și artei, intuiește în toate socialul și psihologicul, cu un fin simț al apropierilor, în care s-ar putea vedea forma laicizată a analogiilor romantice. Pe de altă parte, pe cînd, la Blaga, natura, cultura și semnificația metafizică alcătuiesc o unitate statică, structurală, care ne permite să trecem de la una la alta ca prin sălile unui palat, aceste aspecte sînt la Ralea momentele unui proces, termenii unui raport cauzal. Cînd în *Memorialul* său (1930), Ralea ajunge să povestească rătăcirile sale prin Stambul, îl oprește deodată asemănarea cu unele aspecte românești, ale căror determinări genetice îi apar abia acum cu toată claritatea: „Peisagiu misterios și feeric, lucrat în bună parte din istoria noastră, Stambulul ne oferă cheia cu care ne înțelegem bine o parte din particularitățile istoriei patriei. Retrăiesc cu intensitate pagini de trecut românesc, în acest haos musulman. Despart cu grijă ceea ce e al nostru din această îngrămădire de

seminții și neamuri, și înțeleg concret și direct atîtea lucruri nelămurite din viața noastră zbuciumată. Mă recunosc puțin turc, după cum în atîtea obiceiuri și oameni de aici întrezăresc cîte ceva românesc" (p. 31—32). Cînd poposește la Barcelona, este drept că marea catedrală a orașului este caracterizată, la început, prin tendința mistică pe care o exprimă, prin ingenioase asocieri cu aspecte ale naturii, dar, în cele din urmă, prin notarea răsunetului afectiv al construcției, care nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că omul care se exprimă aici nu este un metafizician, în căutarea tîlcurilor transcendente, ci un psiholog și un amator de stări de suflet: „Biserica de aici se întinde, se împrăștie în suprafață, nu se avîntă către cer, în dimensiune verticală, cu săgeata îmbătată de azur, fără conștiință de piedică și de materie. Dar interiorul, cu acel nedeslușit haos de sumbru care are în el, în același timp, umbră și mister de pădure, rezonanță în vid de grotă și umezeală de fîntînă, caracteristic catedralelor gotice, te înfășură, te spiritualizează și te nimicește, fărămițîndu-te, presărîndu-te pretutindeni și nicăieri" (p. 80). Alteori, sub înfățișările artei, sînt intuite stările psihologice și sociale care le-au produs, ca în descrierea Escorialului, enorma construcție „în același timp o cazarmă și o mănăstire", expresie a ascezei castilane, dar și a reprezentantului ei, Filip al II-lea, suflet „întunecat, taciturn, bănuitor, mistic, perfid și fanatic", care, în casa menită să-l adăpostească, „și-a oferit cea mai perfectă nuditate, din ascetism". Căci, adaugă Ralea în stilul generalizator al moraliștilor, ascetismul este cîteodată „o formă a ambiției și a orgoliului nemăsurat". Escorialul este apoi monumentul indigenței: „El reprezintă ideea de opulență a unui popor sărac pe un sol de piatră. Căci săracul, cînd gîndește bogăția, o vede tot subt aspectul sărăciei, numai cu mult mai mare. Sub stîncile goale ale Sierrei, masivul de piatră al acestui somnambulic palat, pe care n-a înflorit nici o ornamentație, pare un peisagiu lunar" (p. 107). Călătorind sau citind, cu preocuparea de a surprinde astfel de corelații mai ascunse, Ralea înaintează în cunoașterea oamenilor și a stărilor, și cititorul care îl urmărește se duce deodată cu gîndul la scriitorul care, cu o sută de ani mai înainte, oferea literaturii noastre prima relațiune psihologică a unei călătorii, ingeniosul amator de oameni și locuri Ion Codru-Drăgușanu.

În cronicile fanteziste ale lui Perpessicius se manifestă un temperament stilistic din familia unui Odobescu, Hogaş şi Mateiu Caragiale. Scrisul clasicizant poposeşte, odată cu Perpessicius, într-una din noile lui etape, îmbogăţit cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învăţat şi urban şi a unei inimi pline de toleranţă şi tandreţe, cultivînd melancoliile memoriei, pasiunea lecturilor nesfîrşite, în umbra bibliotecilor, pe care el le cîntă cu delicateţea unui poet idilic. Cînd frumosul chip virginal, întrezărit printre doctele tomuri ale lui Du Cange, Saglio şi Daremberg, Nisard, Nyrop şi Meyer-Lübke, dispare deodată, el i se adresează cu această invocaţie, subliniată de umor: „De ce întîrzii să cobori, Victorie într-aripată, între zidurile tapetate cu tomuri ale sălii acesteia de bibliotecă? Cu ce inadvertenţă te-au supărat clasicii, ce rezervă te-a indispus la romantici, de ţi-ai uitat cu totul fotoliul numerotat de sub barba stufoasă a magului de la Cîmpina? Cerneala şi-a uscat drojdia neagră pe fundul călimărilor, gînditor s-a lăsat pe spate fotoliul vacant şi străină visează fereastra. Cum se înfiora plopul cînd îţi odihneai privirea obosită pe creştetu-i şi ce smerită se ruga crucea din vîrful clopotniţei, cînd o surprindeai în răgazul dintre două lecturi! O, zilele de la Aranjuez!“ Lirismul autorului poate fi refăcut din mărturiile culegerii *Dictando divers* (I, 1940), unde, cu tot resortul împrejurărilor externe sau fortuite care îl pun cu fiecare pagină în mişcare, întregul păstrează caracterul unui jurnal intim, într-atît scriitorul vorbeşte, de fapt, totdeauna despre sine însuşi, despre reacţiile sensibilităţii sale discret dezamăgite şi caste. Procedeul de artă al lui Perpessicius este digresiunea savantă şi retrospectivă; pentru fiecare însemnare a gîndirii apare cortegiul amintirilor culese din bogatele lui lecturi şi dintr-o existenţă căreia i-a plăcut să se oprească lîngă eroii suferinţelor umile şi a elanurilor săgetate. În seria eseiştilor noi, Perpessicius aduce gruparea de sentimente şi atitudini a omului de carte, interiorizat şi sensibil, a învăţatului delicat şi pur, în care lumea intelectuală îşi regăseşte conştiinţa ei.

X DOI CTITORI AI ROMANULUI NOU

1 LIVIU REBREANU

Apariţia lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspîntie. Cînd, în 1912, apare la Orăştie volumul intitulat *Frămîntări*, realismul artistic şi liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti îşi dăduseră măsura lor. Rolul sămănătoriştilor era încheiat. Din schiţele şi nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele aşezate mai dinainte. Grupul esteţilor şi intelectualiştilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepţia lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acţiunii lor naraţiunea prin evocare. Observaţia realităţii este înlocuită prin imaginile fanteziei, icoana lumii se artificializează şi stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sînt încredinţate acum povestitorilor comici care, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contemporane şi, mai ales atunci cînd se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunţă formulele triumfătoare în curînd. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăştie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicii sămănătoriste. Omul elementar, ţăranul, dublat în chip destul de neaşteptat de omul elementar al mediului urban, fiinţa instinctivă a periferiilor şi închisorilor, pe care le descrie în schiţe ca *Golanii*, *Culcuşul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică

însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic și eroic, așa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gîrleanu, Sadoveanu, ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru. Cînd, în schița *Proștii*, țăranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric, „căutînd vreun locșor unde să se adăpostească pînă va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăzneț, se apropie de ușa sălii de așteptare și puse încetinel mîna pe clanță. Era încuiată. Zări în stînga ușii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gîndit să se așeze sau nu, stătu o clipă la îndoială și, în sfîrșit, se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului. Bătrînul își lăsă sarcina pe bancă și se cocoloși și el lîngă fecior" (*Frămîntări*, p. 191). Așezarea țăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilința lor o considera rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de o mare elocvență, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul sosește, în sfîrșit, în gara dezmorțită și luminată pentru o clipă, dar „proștii", bruscați și loviți, nu izbutesc să pătrundă în el. Luînd poverile lor în spinare, ei pornesc „încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri, însă, soarele scăldat în sînge își înălța biruitor capul și împroșca în fețele drumeților o beteală de raze purpurii..." Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei ; nici analize mai amănunțite. Sobrietatea notației este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriștii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia cîteva indicații. În locul cuvintelor „frumoase", „poetice", aci și în celelalte schițe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic și cu vagi senzații repulsive în timbrul lor psihic : „a crîmpoți", „a molfăi", „a cîrcăli", „a mocoși", „a hăi", „a lihăi", „a rîgîi", „a se zborși", etc., etc. În locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparația, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urîțenie, ridicol sau tristețe : geamurile unei locuințe sînt comparate cu „niște lespezi muruite cu leșie" (*Frămîntări*, p. 5). Cuptorul pare „culcat în colț ca un bivol" (p. 6). Biserica cu turnul ei era „ca un om mic la cap și gros la trup" (p. 15). Preoteasa „era o femeie mică și grasă ca un butoi de bere" (p. 26). Trei dinți răsăreau „din gingii lucii, ca niște pociumbi pe o cărare cleioasă" (p. 28). Un personaj își freacă ochii „pînă ce se roșiră ca două sfecle fierte" (p. 57). Altuia îi ies din orbite „ca două cepe mari roșii" (p. 73). Altuia „vinele de pe tîmplă i se îngroșară ca niște lipitori hrănite de sînge" (p. 71). Întinzîndu-se să doarmă, golanii „stăteau privind gînditori la cerul împestrițat cu stele ca niște bolnavi cuprinși de dureri" (p. 79). Unuia din ei „toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pîrîiaș nămolos" (p. 103). Carnea unei femei „tremura ca o grămadă de piftie" (p. 80). Era o vreme ploioasă : „Cernea o ploaie măruntă și groasă ca untura topită" (p. 145). O femeie avea „două picioare late cu pulpele groase cît cofele" (p. 146). După ce golanii vorbiră cîtva timp, „amîndoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată" (p. 165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntînd cu mai mult curaj urîtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruiește literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcții epice. Realismul artistic și liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei și schiței. „Preferința aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forțelor creatoare, nedescătușate în întregime, aplicîndu-se pe teren mărginit, ajungînd repede la capătul sforțării lor. Este o cauză organică și oarecum istorică ; exercițiul de degetație, preludarea înaintea[1] marilor concerte. Nuvela și, mai cu seamă, schița, ca formă caracteristică a producției literare în epoca dintre 1900 și 1916, răspund și unei motivații de caracter estetic. Era un postulat al poeticii naturaliste credința că adevărul sufletelor și al moravurilor poate fi surprins mai bine în schița instantanee, în secțiunea de viață, redată prin reducerea la minimum a forțelor organiza-

[1] În original : „înaintarea" (n. G. Ș.).

toare ale artei. O revistă cum a fost *Viața românească*, stînd, prin conducerea gustului literar, sub categorice influențe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producției astfel inspirate: „documentele omenești", în care apar unele din schițele lui Spiridon Popescu și Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al „transelor" de viață, există însă forma lui fluvială, procedînd nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, pînă la extinderea cea mai departe împinsă și chiar pînă la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă: Balzac și Maupassant, Tolstoi și Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradație și riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeași regiune de mijloc stă și nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

În momentul în care realismul artistic și liric crease forma nuvelei și istovise aproape toate posibilitățile schiței, tot mai des se auzeau glasuri cerînd romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viață, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sînul marilor culturi. Încercarea atît de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reușise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aștepta. Înlănțuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii, care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi mascheează adevărul crud: vechii proprietari de pămînt și țărani patriarhali; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi, arendașul îmbogățit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producțiile unui punct de vedere sentimental, care valorifică oamenii în raport cu preferințele lui, distribuindu-i în buni și răi, simpatici și antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parțialitățile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față și care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrîngătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcție epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agîrbiceanu. Prin lărgimea cîmpului de observație socială, și prin vehemența pasiunilor, povestirea ruinării sufletești a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia" Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenție a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic și realistic. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tînărul cleric Vasile Murășanu, autorul exclamă: „O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai prețioase a sufletului omenesc, pentru formarea și întărirea acelei conștiinți superioare, care e baza oricărui caracter adevărat; pentru cîștigarea acelui razim moral, care nu prea obișnuiește să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atîtea simțeminte!" (*Arhanghelii*, ed. a II-a, vol. I, p. 17). Aceste simțeminte erau, în ce-l privește pe Vasile Murășanu, iubirea născîndă pentru domnișoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murășanu știe să împace ispitele noi cu comandamentele conștiinței, căci „el era dintre clericii cari reușeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări" (*ibid.*, p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că „rămăsese în el multe laturi ale ridicolului care însoțește fatal pe toți oamenii cari s-au întrerupt educația, dacă aceștia nu-s niște inteligențe deosebite" (*ibid.*, p. 209). Elenuța Rodean citise prea mult: icoana vieții se posomorîse pentru ea. „E adevărat, ne asigură autorul, că cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăși e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricît ar umbla cineva prin școli, rămîne cu un cerc de vedere foarte strîmt" (*ibid.*, p. 221) etc. Cu asemenea naivități ale reflecției, stilul realistic se înapoia la Filimon, oricît, în alte privințe, autorul se dovedea capabil de observații tăioase, de sondaje mai adînci în clocotul pasiunilor omenești. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agîrbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Cînd în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două

volume *Ion*, cititorii și critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atît de interesante din *Frămîntări* fuseseră uitate, încît noul roman putea fi considerat ca produsul unei inițiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii și fără prejudecăți, în jocul motivelor sufletești. Îndatorate în atîtea privințe viziunii științifice a vieții, realismul și naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea" se constituie din datele „naturii", că tot ce sîntem obișnuiți a considera superior în viață este făcut din pînza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieții românești în Ardealul revenit, eposul permanenții elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc, lăcomia de pămînt și senzualitatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sînt în *Ion* și cîteva momente de potentare simbolică, în care personajul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conștiința omului, pentru a fi așezată pe instinctele lui, viguroase și nezdruncinate. Cînd, după o noapte în care planurile de însușire a pămînturilor lui Vasile Baciu, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion pornește să muncească în vecinătatea moșiilor rîvnite, „flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cîntărindu-l. Simțea o plăcere atît de mare văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpîni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme..." (*Ion*, I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvînt de înduioșare : „Locul nostru, săracul !..." Iar cînd privirile îi alunecă mai departe și urechea culege murmurul porumbiștilor, al holdelor de grîu și de ovăz, al cînepiștilor, al grădinilor, caselor și pădurilor, zumzetul, șușotul, fîșîitul lor, glasul puternic al pămîntului, flăcăul „se simți mic și slab cît un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului : «Cît pămînt, Doamne !...»"

(p. 59). Moșia lui Baciu trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită și bătrînul înțelege că moșia pe care el o apără, cu îndîrjirea cu care celălalt o rîvnește, îi scapă acum din mîini : „Cînd deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gîrlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină iar și în gîndurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătînd cu mîna pîntecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămînînd în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urîtă, ațîțătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă..." (p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără crușare pentru nervii cititorului. Misterul graviditătii, viziunea pîntecului rotund pe care îl apără, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistență obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzația organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rînd aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgîlțîie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoțiilor, reapar în nenumăratele descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion „îi bătea coastele ca un ciocan înfierbîntat" (I, p. 33). Cînd Vasile Baciu primește știrea rușinii abătute asupra fetei lui, „simți ca și cînd l-ar fi trăsnit cu o măciucă în creștetul capului" (I, p. 222). În *Pădurea spînzuraților* (1922), cînd Bologa zărește spînzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că „gîtul îi era uscat și amar, iar inima i se frămînta într-o emoție aproape dureroasă" (p. 21). Iar cînd află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că „i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înăbușindu-i glasul" (p. 74). Căutînd locul de trecere către liniile dușmane, rătăcind prin noapte, Bologa „se opri să se odihnească un minut și să-și mai șteargă năduşeala pe gît și pe față" (p. 268). Iar cînd este în cele din urmă prins, „se simți deodată atît de ostenit, că gîndurile toate i se ostoiră într-o nesfîrșit de chinuitoare dorință de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete și iar asuda cumplit" (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor

român care întrebuințează notația organică cu scopul de a da o viață intensă descrierilor sale. Rebreanu regăsește procedeul și-i dă o întrebuințare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii „tari", răscolitoare.

În aplicarea aceleiași tendințe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconștiență, al învălmășelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spînzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijînd destinul eroului din adîncimile subconștientului. Cînd tînărul locotenent ardelean Bologa asistă la scena spînzurării cehului Svoboda, la a cărui condamnare luase el însuși parte, „el se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului". Urmează obișnuita notație organică: „Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strîngea țeasta ca și cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă și îndesată cu sila". Deodată se instalează obsesia care de-aci înainte îi va determina soarta: „O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri, căci, în vreme ce preotul înșira crimele și hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ștreang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, înflăcărată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărîtă. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă..." (p. 22—23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva lașei acceptări a unui destin care, punîndu-l în rîndul dușmanilor neamului său, îl făcuse acum și călăul celor de-o seamă cu dînsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată: „În ochi, lucirea stranie, arzătoare, pîlpîia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă..." Amintirea lui Svoboda va deveni de-aci înainte forța călăuzitoare a propriei vieți, pînă în clipa deznodămîntului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inimă imputarea dureroasă a privirilor stranii. Cînd, mai tîrziu, tînărul ofițer săvîrșește o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul să ceară îndrumarea lui către un alt front decît acela pe care urma să lupte împotriva românilor: „Atunci de ce nu se bucură cum s-a

bucurat cînd i-a venit ideea să zdrobească reflectorul?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gîtuise adineauri, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Și strălucirea i se părea cînd ca privirea lui Svoboda sub ștreang, cînd ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în fața altarului, sfîrșind rugăciunea către Dumnezeu..." (p. 88). Cînd trece o dată prin crîngul în care atîrnau cei șapte spînzurați ai stăpînirii maghiare, prefigurînd sfîrșitul pe care și-l pregătea singur, Bologa primește încă o dată în cugetu-i înspăimîntat amintirea lui Svoboda și a ochilor lui: „Îndată ce rămase singur, în fața lui Apostol începu iarăși să răsară pădurea spînzuraților... Dar acuma părea că toți sînt la fel, și în privirea tuturor strălucește aceeași însuflețire stranie, ademenitoare ca și focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. «Același om, spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrșită»... Și deodată își zise: «E Svoboda... privirea lui»" (p. 254). Cînd, în sfîrșit, împlinirile se apropie și Apostol Bologa, prins în momentul cînd se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoțitorului său, în zgomotul asurzitor al căruței: „Vorbeai adineauri despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, ești încă tînăr și... Știi că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marțială... ca judecător, firește... Nu-i ridicol acuma?... Am mai fost o dată în Curtea Marțială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput?... Svoboda, ceh, spînzurat..." (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remușcare și proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-și doboare victima. Subconștientul își terminase lucrarea lui. Nenumărate sînt analizele de stări obsesive în *Pădurea spînzuraților*. Întinzîndu-se odată să doarmă, Apostol Bologa simți cum „mii de frînturi de gînduri scînteiau în aceeași secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bîzîia de ici-colo, cînd mai tare, cînd în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfîrșească, negreșit..." (p. 152). Rebreanu întrebuințează el însuși termenul: „obsesie". Altă dată, după despărțirea de Ilona, neliniștea internă îi vîntură gîndurile

și-l prigonește cu întrebări fără răspuns: „Gîndurile lui însă alergau cînd înainte, cînd înapoi, fără astîmpăr, ca un cîrd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamația lui Pălăgieșu... dar tocmai acuma?... Și Ilona, cum a rămas în poartă... parcă și-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce și-a luat rămas bun?..." (p. 251). Panicele intime, inhibițiile gîndirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului *Ciuleandra*, 1927. Subconștientul, ca principiu metafizic, legînd între cele șapte vieți ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam și Eva*, 1924.

În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale personajelor și natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile. Cînd Apostol Bologa își dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gîndurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabilește între cei doi oameni, „de-afară se auzi limpede huruitul unei căruțe și ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei" (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvîrșește conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuși le numește „stranii, nelămurite". Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa „i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomește treptat, prefăcîndu-se într-un zgomot dulce, fîșîitor ca zborul porumbieilor, din ce în ce mai dulce, strecurîndu-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare" (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc: „Ploaia drămăluia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apătoase". Senzațiile acestea întovărășitoare, culese din armoniile naturii, nu le-au pus la contribuție pentru întîia oară Rebreanu. Caragiale — am văzut-o — le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă și fericită întrebuințare.[1]

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeași direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social. Romanul *Răscoala* (2 vol., 1932) este sediul

[1] Vd. și vechiul meu articol critic despre *Ion*, în *Viața românească*, ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului*, 1926.

acestor contribuții. Viziunea unanimistă a țărănimii este exprimată aci de mai multe ori. Cînd prefectul Boerescu le vorbește: „Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gînduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe" (II, p. 86). La cuvintele îndemnurilor demagogice ale prefectului, țăranii răspund, așa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii: „— Decît așa trai tot mai bună o fi moartea. — Mai bine omorîți-ne, să scăpați de noi! — Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă! — Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele!" etc. Pînă cînd toate aceste exclamări se unifică „într-un cor în mai multe voci repetînd nesfîrșit același refren: «Pămînt!... Pămînt!... Pămînt!»" (p. 90—91). Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționînd sinergetic, ca un polipier gigantic: „Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile" (p. 96). Cînd jandarmul Boiangiu lovește pe unul din ei: „Într-o clipire loviturile îl copleșiră din toate părțile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls pușca pe umăr. Își ferea capul, lăsîndu-l pe piept și instinctiv nu căuta decît să scape din mijlocul mulțimii. Țăranii urlau și loveau. «Dă bine, mă!», «Arde-l!», «Fugi! Fugi!»" (p. 152). Numeroase sînt în *Răscoala* prezentările acestea de grup. Răzmerița însăși este înfățișată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variații individuale, mișcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate deci spune că, dacă în *Pădurea spînzuraților* viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoașterea stărilor de subconștiență, *Răscoala* este redevabilă conceptului sociologic al mulțimilor omenești.

În ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după *Frămîntări* sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuințată, deși ea rămîne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puținătatea și monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel „stil cenușiu" al lui Rebreanu, menit să atragă ieșirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-l Tudor Arghezi (în *Cugetul românesc*, 1922). Imagismul este însă

tehnica evocării, nu a povestirii și analizei, încît tocmai prezența lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescență parazitară, o lipsă de „stil". Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul și sclipirea dialogului. Printre marii noștri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite. Ba chiar, atunci cînd pune să vorbească pe orășeni, notațiile lui Rebreanu sînt uneori stîngace. Ascultați, de pildă, pe boierul bucureștean Miron Iuga, vorbind: „Isprăvește cu clevetirile, Măriuco! Nu e demn de văduva unui general român să colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar ești și tu ca biata nevastă-mea, fie iertată, nu degeaba ați fost surori" (*Răscoala,* I, p. 254). Exprimarea: „nu e demn de văduva unui general român" etc., este un mod pretențios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personajului. Cît despre incidenta: „fie iertată" (deseori întrebuințată de oamenii lui Rebreanu, cp., d. p., I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sînt, în proza lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orășenesc sau la acel intelectual. Astfel în *Ion,* unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frămîntări,* cînd povestirea ajunge să se ocupe de tînărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile și expresiile limbajului cărturăresc și jurnalistic intră în funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că „Titu se închise ca un sfinx în fața tuturor stăruințelor", că el „avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi", că a „înflorit o povestire senzațională" și că pătimirea familiei Herdelea „nu era prea dezinteresată" (*Ion,* II, p. 67—68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticei lui Rebreanu.

2 H. PAPADAT-BENGESCU

Împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu[1] este, fără îndoială, scriitorul care a exercitat o înrîurire mai adîncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adîncimea analizelor, arta caracterizărilor sale, procedeele întrebuințate se regăsesc din belșug în producția ultimilor ani, încît numele scriitoarei care a dăruit literaturii noastre o seamă de pagini viguroase și profunde trebuie trecut printre acelea ale ctitorilor, oricît opera sa densă și greu practicabilă, prin însăși tensiunea intelectuală pe care o impune, nu a putut cuceri popularitatea. Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la originele lui scriitoricești pe linia de dezvoltare a realismului, pe care îl aduce la formula sa cea mai riguroasă, d-na H. Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualiști și esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărît în operele sale de debut.

Scriitoarea a surprins la început printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea sa nu-l sondase cu mai multă luciditate și cu mai mult curaj. Nu dorința de a se mărturisi — atît de caracteristică pentru mentalitatea feminină — ci aceea de a explora regiuni

[1] Cp. și sugestiile mele mai vechi în *Sburătorul,* I, apoi II, 23, unde literatura d-nei H. P.-B. este prezentată ca manifestarea unei feminități tinzînd să-și înalțe instinctele în sfera inteligenței. Cîteva din caracterizările capitolului de față se regăsesc în aceste vechi articole de tinerețe.

noi și neașteptate atrage pe scriitorul psiholog. Sufletul femeii i se pare mai complex, mai atrăgător. „Studiul femeii, ni se spune, mi-a părut totdeauna mai interesant decît al bărbatului, fiindcă la bărbat faci înconjurul faptelor și faptele sînt rareori prea interesante, pe cînd femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize" (*Ape adînci*, 1919, Ed. „Cultura națională", 1923, p. 155—156). Desigur, darurile psihologului sînt trezite și dezvoltate de o existență tipic feminină, fără multe experiențe, cufundată în propria sa interioritate, încît scriitoarea se zugrăvește pe sine însăși atunci cînd atribuie unuia din personajele sale feminine cuvintele: „Nici eu nu găsesc nimic de povestit; dar eu sînt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții și n-am băgat de seamă ce mi se întîmplă mie... Am un deficit colosal de existență" (*op. cit.*, p. 164—165). În răgazurile contemplației intime, a încercat scriitoarea „deșteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a ființei interioare" (p. 175), pe care se aplică acum s-o noteze, cu „durerosul sentiment al unui destin fără fapte" (p. 205). Spicuim aceste referințe din confesiunile eroinelor d-nei Papadat-Bengescu. Ele sînt însă tot atîtea declarații care fixează o atitudine, împreună cu originea unui dar care a îmbogățit neasemănat literatura noastră de analiză. La izvoarele noii literaturi psihologice stă, astfel, contribuția unei femei, dezvoltînd datele proprii ale condiției sale, dar depășind prin incisivitate și robustețe intelectuală caracterele atribuite îndeobște literaturii femeiești.

În *Marea*, *Vis de femeie*, dar mai cu seamă în *Femei între ele*, cea mai importantă bucată a volumului din 1919, analizele alternează deocamdată cu revărsări lirice, poeme în proză amintind pe Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu: „Pădurea!... Ea știe cum e această mîndră, sălbatecă, îngustă și minunată iubire. A răsărit din pămîntul gras, trăgînd din el tot rîul vieții, a fost rariște și a crescut încet dezmierdată de soare, și s-a îndesit în dumbravă, și ani făcuți veac au împlinit codrul; ea a văzut luna răsărind și culcîndu-se după același tufiș, a auzit în frunzarele ei aceiași cîntători, a privit nestrămutat cum neamurile se încăierau în lupte și sîngele păgîn cu cel pămîntean roșeau covorul ei de frunze. A supt pe cel românesc, și a îngrășat cu el lutul țării; iar vîntul a cules de pe buze de viteji suspinul morții... și de atunci, foșnind prin crengi, îi spune mereu cui știe să asculte. De aceea glasul pădurii mă dezmiardă și mă mustră, îl simt cu toată ființa mea tremurătoare și supusă"... (*Ape adînci*, p. 104—105). Dar, alături de aceste momente lirice, în stil sărbătoresc post-eminescian, întîlnim analiza pătrunzătoare pe linia contribuției proprii a scriitoarei. În bucata *Femei între ele*, mai multe doamne adunate pe terasa hotelului unei stațiuni de vară istorisesc „poveștile fără fapte", țesute din materia diafană a unor schimburi de priviri, priviri ale dorinței, ale chemării, ale îngăduinței, ale refuzului, ale repulsiei. Una din doamne povestește: „Eram abia de unsprezece ani, cînd persecuția unei perechi de ochi m-a silit să-i descopăr. Erau foarte crunți și ficși și exprimau o perseverență pe care poate n-am mai întîlnit-o de atunci, o violență rea, care-mi da un nestăpînit sentiment de frică, ce nu s-a risipit niciodată. Ochii aparțineau unui băiat ceva mai mare decît mine. După un timp i-am găsit statornici și obsedanți, oriunde ridicam pe ai mei. Am căutat să aflu cine mi-e dușmanul. Mie, cea inofensivă și blîndă de atunci, amorul mi se arăta ca un inamic și în formă demonică, în principiul lui satanic, în loc să ia dulcile înfățișări ale ademenitorului Cupidon. Și dacă, parcurgînd drumul ochilor, fac o cercetare, treptat și pînă la urmă, toți acei cari m-au reținut cu puteri mai mari, îmi apar tot astfel. Ca și cum fragila ființă feminină e făcută să nască și să crească în bărbat o otravă nemiloasă, în care fundamentul adevărat al idealizatei iubiri ar fi o neîndurată luptă de ură" (*op. cit.*, p. 167). Impresia se extinde astfel în reflecție generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea, și din această unire obținem unul din acordurile fundamentale ale întregei opere. Procedeul nu era cu totul necunoscut în anii din preajma războiului trecut, cînd bucățile care compun volumul *Ape adînci* apar în revista ***Viața românească***. El fusese întrebuințat de scriitorii curentului intelectualist și estet, ale căror mijloace apar în mod mai general în proza noii scriitoare. Mai întîi asociațiile rare, epitetele neașteptate, în expresii precum: „imbecilitate curativă", „inteligență estivală", „colori neu-

tre și pacifiste", „vidul ferial", „pînze subțiri și coraline", „răstimpuri sarbede și consternate" etc. Tendința de a crea cuvinte noi, subliniată la un Macedonski și Arghezi, apare și aci producînd: „fundală" (ca adjectiv, în expresia „umbra fundală"), „zadarul" (derivat din adverb, în locul substantivului: „zădărnicia", în expresia „cetatea zadarului"), „monom" (ca adjectiv, în „sticla monomă", pentru „monoclu)", apoi în opere ulterioare: „a psalmia" (în loc de „a psalmodia"), „ordonanțare" (fals întrebuințat în loc de „ordonare", *Fecioarele despletite*, 1926, p. 10, p. 17), „maxila" (în loc de „maxilarul"), „sciasmaticul" (pentru un om atins de dureri sciatice, cp. „sciasmaticul Rim", în *Fecioarele despletite*, p. 107) etc., etc. Ceea ce este cu totul izbitor e abundența adjectivului tare. Privirea băiatului despre care a fost vorba mai sus i se pare povestitoarei: „cruntă, perfidă, scîrboasă, perversă, ironică, brutală, nerușinată" (*Ape adînci*, p. 169). Alți ochi i se arată însă „cutezători și fugari, insinuanți, întrebători, timizi, admiratori, lingușitori cu făgăduieli, cu rugi, așternînd dinainte-mi — în scurte luciri — covoare țesute cu izvoade felurite, ca niște iluzorii negustori de fantasme topite în lichida aburire a pupilei" (*op. cit.*, p. 171). Extazul altor priviri, nerușinate, ținea pe povestitoare „într-un cerc apăsător sub impresia unei frici nelămurite, unei rușini imprecise, unei scîrbe violente și unei involuntare curiozități" (*op. cit.*, p. 180). Sub vraja abjectă a acestor ochiri, povestitoarea se simte ca atunci cînd „ceva imperios, rău, violent, scîrbos se pregătește în laboratorul josnic al ființei" (*op. cit.*, p. 184). Cine a mai scris așa? Această abundență a adjectivelor, culese din registrele lui tari, nu ne este necunoscută. Am mai întîlnit-o sub pana lui Gala Galaction, cu care d-na Papadat-Bengescu împărtășește, dealtfel, în această primă fază a producției sale, cadrul mai general al „ideologiilor pasionate". Și pentru ca asemănarea să fie mai deplină, iată și întrebuințarea atît de tipic galactionistă a figurilor alegorice, în expresii precum: „triste pergamente și păcătoase blazoane" (ale eredității, *Ape adînci*, p. 227), „sipetul existenței", apoi în *Balaurul*, 1923; „închipuirea e o ucenică umilă alături de geniul uriaș al răului" (p. 107) sau: „spaima ei mută și sacră mlădia și ea și se tărăgăna acum la picioarele milii" (p. 113) sau: „nobilul martir, intact ca o efigie sublimă a suferinții" (p. 115) etc. Alegorismul acestui stil unește pe scriitoare, prin Galaction, cu întregul curent al intelectualiștilor. Din aceleași infiltrații provin și atîtea expresii prețioase sau pedante de care notațiile scriitoarei, preocupată să lege impresia de idee, practicînd neologismul impenitent, nu sînt totdeauna scutite. Astfel, despre doamna Ledru, o placidă elvețiană a cărei înfățișare nimeni n-ar fi putut-o asocia cu ideea iubirii, ni se spune că ea nu putea sugera „imaginea precisă, din misterul care contopește dublul principiu universal" (*Ape adînci*, p. 152). Altă dată ni se vorbește despre o discuție între doamne, ca despre „convergența cuvintelor de femei" (*op. cit.*, p. 239). Din rîndul acelorași prețiozități face parte „finețea portrecturală a liniamentelor" unei figuri de bărbat (*Balaurul*, p. 109) sau „macularea carminată" a unor unghii însîngerate într-o rană (*op. cit.*, p. 114) sau „lupta recentă dintre foc și fibre" a unui mușchi fript (*Fecioarele despletite*, p. 12), amintind îndeaproape unele din excesele stilistice ale lui Macedonski, pentru a ne restrînge numai la cîteva exemple.

Imaginile scriitoarei au totdeauna o mare putere evocatoare. Dar ele nu se opresc niciodată la simplul efect pitoresc, ci pătrund într-o regiune de semnificații, încît ne fac nu numai să „vedem", dar să „simțim" și să „înțelegem", atunci cînd ni se prezintă, de pildă, două mîini nehotărîte, „uitate într-un gest ridicol la mijlocul drumului între idee și scop, întrerupte de ademenirea cine știe cărui vis de-o clipă" (*Ape adînci*, p. 153). În frumusețea tomnatică a d-nei M. se remarcă cu sensibilitate „tonurile de petale stinse ale feței" (*op. cit.*, p. 157). O meditație este întreruptă cu bruschețea trezirii dintr-un vis: „Am ridicat capul cu un gest care mi-a părut că face zgomot" [1] (*op. cit.*, p. 185). Există tăceri elocvente, instalate în mijlocul unei convorbiri animate, întrerupte o clipă: „Pe terasă, unde soarele acum

[1] Din rîndul acelorași transpuneri de senzații, face parte și notația subitei răsăriri a lunii, într-un moment de reverie nocturnă: „O lumină mare învăluia terasa și mi-am dat seama că ceea ce mă trezise era brusca apariție a lunii care inunda aproape brutal întreg înconjurul. Și am avut pentru întîia oară senzația că lumina are sunet" (*Ape adînci*, p. 240).

era o mîngîiere fugară și umbra își așternea nuanțele ei suprapuse, tăcerea era plină de vorbe ușoare ce se pregăteau să zboare, moi ca trecerea scamelor de fulgi" (*op. cit.*, p. 199). Mini schițează un surîs adresat unui gînd apropiat: „simțeai că surîsul ei poate ajunge curînd, nu era un surîs pentru depărtări prea mari" (*Fecioarele despletite*, p. 19). Silueta deșirată a doctorului Rim, cu brațele scheletice, veșnic ridicate în acces de revoltă „păreau a ieși prin plafon... așa de mult... încît Mini ar fi vrut să fie în același timp pe trotuarul din fața casei, pentru a vedea pe acoperiș acele gheare apărînd prin țigla roșie..." (*op. cit.*, p. 32). Lenora are un gest de a-și strînge kimonoul care pare că vrea să-l desfacă și să-l lepede! „Nu-și putea deloc închipui pe Lenora... altfel decît conturată plastic de un kimono indiscret, pe care strîngîndu-l permanent în jurul corpului, părea a se dezbrăca astfel la fiece minut" (*op. cit.*, p. 121). Defectul de vorbire al d-nei Eliza, pronunția ei peltică, corecta ținută a ei cam rigidă: „D-na Eliza avea în schimb un ce foarte plăcut, o mică urmă de debit peltic care mlădia numaidecît ținuta ei prea țeapănă și îi da o infirmitate simpatică" (*op. cit.*, p. 141). Chiar în portretele fizice compuse, nu numai în trăsăturile singulare, se manifestă acea sensibilitate pătrunzătoare, capabilă nu numai să învie aspectul, dar uneori să-i creeze și o perspectivă de înțelesuri mai adînci. Iată, de pildă, portretul fetei Mika-Lé, rodul bastard al rătăcirii de o clipă a mamei cu un italian în care curgea probabil sînge african, ființă fantastă, enigmatică și răufăcătoare, „făptură pădureață care diferea total de loc, lucruri și oameni, cu chipul acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apărea din vîlvoiul sălbatic și creț ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decît fața mică, pală, cu trăsături șterse, o față care era numai pretextul de a adăposti la umbra stufului negru, prăfuit parcă, fără lustru, doi ochi ciudați prin fixitate și prin lipsa de expresie, dar de un galben mat ca chihlibarul vechi, care surprindeau" (*op. cit.*, p. 16). Iată portretul nevropaticei Lenora, la care suferința fizică succedînd delirului moral produsese nu știu ce purificare, ce limpezire, vizibilă în fața slăbită: „Trăsăturile feței erau subțiate și tenul limpede, deși palid subt puținul roz al pu-

drei. Nu mai era în carnea ei acea revărsare de otrăvuri turburate. Se filtraseră și se așezaseră în cine știe ce fiolă internă, în formă de esență concentrată. Capul ei rămînea acum foarte mic pentru trupul ei încă robust" (*op. cit.*, p. 178).

Este destul de greu atunci cînd studiezi procedeele de artă și valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să deosebești notațiile în care precumpănește viziunea și sensibilitatea, de acele în care predomină analiza. Și după cum în cele mai multe din imaginile sale există un plan al intuițiilor intelectuale, tot astfel în analizele care ne întîmpină din belșug, ochiul primește uneori compensațiile lui, părîndu-i-se că vede. Iată, de pildă, evocarea cu mijloace analitice dar și senzoriale ale acelui fel de a te adresa cuiva care, în loc să atragă privirile asupra persoanei interpelatorului, le dirijează asupra lucrului pe care acesta vrea să-l semnaleze: „Ce curioasă putere de expresie are vocea. Felul cum am strigat-o echivala cu mișcarea de a o deștepta, cu o prevenire, cu explicații multe, deoarece în loc ca la apelul meu să mă privească pe mine, cum era firesc, ea s-a uitat tocmai la locul spre care o îndreptam" (*Ape adînci*, p. 218). Tot astfel înțelegem și vedem în același timp pe omul căruia i se vedea inima, din puternica bucată cu același titlu, cînd ne este evocat cu acel „altceva care evidenția la el din toată structura ființei ceea ce era mai bun. Ceva care-l idealiza... Albeața?... sau nemișcarea?... sau faptul că funcțiunile organice, care turbură circulația sîngelui și alterează în noi efigia pură, la el aveau un fel de suspensiune extatică din pricina problemei uriașe a inimii" (*Balaurul*, p. 110). Prezența ciudatului martir înconjura spitalul cu o atmosferă specială. „Peste spitalul întreg apăsa o tăcere reculeasă, o gravitate melancolică. Furnicarul zgomotos părea lovit de o monotonie stînjenită. Un respect și o deprimare înconjurau cazul ciudat și tragic" (*op. cit.*, p. 112). Este curios cum, cu mijloace atît de abstract-intelectuale, atmosfera se constituie, sensibilitatea este impresionată.

Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobîndesc largi dezvoltări, încît un singur gest sau o singură reacție sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire

a amănuntului psihologic, prin bogate asociații în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicînd senzația prin reflecție, amintește de aproape tehnica ingenioaselor și abundentelor analize ale lui Marcel Proust. Pentru a ilustra procedeul, în toată bogăția lui, ne permitem să reproducem un fragment mai întins. El aparține romanului *Fecioarele despletite* și fixează obsesia personajului Mini, care, persecutată de impresia de ariditate morală a interiorului familiei Rim, simte o ciudată nevoie de frăgezimi compensatorii: „Acea uscăciune a sufletelor era azi un material care molipsea atmosfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconștient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simțise o nevoie permanentă să atingă lucruri netede și reci, porțelane și cristale. La masă o nemulțumise căldura mîncărilor și fermentația lor. Nu-i fusese foame, ca și cum se temea chiar de combustiunea alimentară. Punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să și-i răcorească, și mîinile, pe cît era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor. Din sufragerie preferase să privească panourile lustruite ale pereților, ceea ce era o dovadă puternică a funcției tactile a vederii. «Văd!» înseamnă desigur «pipăi cu ochii», dar de obicei alcătuiește un simț aparte, care își pierde acest înțeles de atingere. Mini azi nu vedea, ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni. În hall, în afară de simpatia ei pentru pendulă și pian, îi plăcuse să se razime de pereții uleiați și albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb orice stofă, orice sculpturi, tot ce era țesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicație, dar mai ales forma multiplă a ființelor și conținutul lor turburător, o nemulțumea. Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei, fără să-și dea seama de ele decît atunci cînd se închegaseră într-una prea evidentă; cînd, la dejun, îmbrățișase cu două mîini avide paharul, în care abia se turnase băutură proaspătă, și acest gest spontan și neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care îi azvîrlise din ochi un: ce faci? Mini se întrebase: ce fac? și deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntrul vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cîndva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne. Se întrebase: ce fac? și răspunsese: mi-e înăsprit trupul de arsura întîmplărilor sufletești de aci, care usucă locul, și caut să-mi răcoresc prin mîini sufletul, pe netezirea milostivă a obiectelor din jur" (p. 22—23). Măiastra pagină, printre numeroasele de același fel care ar fi putut fi citate, măsoară progresele analizei în proza noastră mai nouă. Din implicațiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variații pe tema aceleiași senzații, cu coborîri în regiunea umbrită a subconștientului, cu înălțări către reflecția generală, printr-o stilizare muzicală, continuă, în care fiecare frază nouă revine oarecum la punctul inițial, așa încît întregul nu face atît impresia unei înaintări pe o direcție orizontală, cît a unei adînciri și a unei potențări. Roatele succesive ale spiralei revin în același loc, dar la un nivel mai jos, încît întregul proces stilistic seamănă cu o scormonire în adîncime. Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor.

Nu fără intenție am ales mai sus un fragment referitor la o impresie subconștientă, care se extinde treptat, dar se și luminează în același timp, ajunge în cele din urmă să străbată la claritățile conștiinței și să se cunoască deplin. Acesta este, de fapt, motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu și acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viața obscură a conștiinței joacă și în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusă scalpelului incisiv și lentilelor măritoare ale analizei, pînă este transformată în luminoasă conștiință. Alături de fermentațiile subconștientului, nuvelele și romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice și psihice, marilor episoade ale clinicei, tuberculoza prințului Maxențiu, în *Concert din muzică de Bach*, 1927, sau aceea a Anei în *Logodnicul*, 1935, miocardita cu dramaticul ei deznodămînt în *Drumul ascuns*, 1932, nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite* etc. Odată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaște literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe dealtfel că orice suferință

a corpului este şi o boală a sufletului, un principiu al disoluţiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv şi exact.

În ce priveşte procedeele artistice ale compoziţiei, d-na H. Papadat-Bengescu a folosit, la început, povestirea sau confesiunea atribuite unui personaj străin, mască transparentă sub care pulsează lirismul scriitoarei: Bianca Porporata scriind lui Don Juan în eternitate... Odată cu *Pe cine a iubit Alissia?* (în vol. *Sfinxul*, 1920), povestirea nu cade de pe buzele eroinei, ci se desprinde de pe acele ale unui alt personaj, bătrînelul care nutreşte pentru pupila lui un amestec de sentimente paterne şi drăgăstoase, din care nu lipseşte nici subtonul erotic, într-o vorbire care alternează efuzia lirică cu expresia realistă, elemente de provenienţă deosebită şi imperfect fuzionate, care dau nu ştiu ce caracter fastidios întregului debit al bucăţii. Scriitoarea începe a povesti ea însăşi odată cu *Balaurul* şi *Fecioarele despletite*, raportînd totuşi impresiile şi reflecţiile la un personaj preferat, devenit axa compoziţiei, Laura în *Balaurul*, Mini în *Fecioarele despletite.* Criticul care a urmărit mai atent şi mai constant producţia d-nei H. Papadat-Bengescu, d-l E. Lovinescu, n-a încetat să-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluţia către „obiectivitate". Îndrumarea a fost ascultată şi, astfel, în romanele care urmează *Fecioarelor despletite,* personajul preferat, sub a cărui mască autoarea continuă să se zugrăvească pe sine, dispare, atenţia povestitoarei distribuindu-se egal asupra tuturor figurilor mai de seamă ale romanelor. Astfel privite, figurile cîştigă în contur şi în relief, amănuntul social, pictura de moravuri intervin cu un rol necunoscut în trecut, dar, odată cu aceste progrese ale „obiectivităţii", care împrumută multe elemente ale tehnicii realismului, dispare nu numai fervoarea lirică dar şi acel amestec de lirism şi analiză care conferise marca lor cu totul originală primelor producţii ale scriitoarei.

XI FANTEZIŞTII

N. DAVIDESCU, ADRIAN MANIU, I. VINEA, I. MINULESCU, MATEIU I. CARAGIALE

O privire aruncată asupra curentelor noi ale prozei româneşti ne scoate în faţă grupul destul de omogen al scriitorilor fantezişti. Uniţi prin mai multe trăsături comune ale invenţiei şi stilului, ei reprezintă o dependenţă a estetismului, caracterizat mai înainte. Amatori de artă şi de senzaţii rare, pornind, nu de la observarea realităţii, ci de la date ale fanteziei, speculînd pe alocuri pitorescul exotic şi istoric, cultivînd atitudinile satanismului, stilul paradoxal şi imaginea stranie, scriitorii fantezişti au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirînd către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea.

Prin originile ei, proza fanteziştilor este mult debitoare curentelor decadente de la sfîrşitul veacului trecut, al căror vocabular preferat apare în scrisul unui N. Davidescu, care nu economiseşte termeni, precum: „coşmar", „nevroză", „luxură", „halucinaţie", „decrepitudine", „hipnoză", „pervers", „straniu", „paradoxal" etc., într-o goană care taie răsuflarea, după tot ce este bizar şi morbid. Iubirea este asociată cu groaza, cu descompunerea şi moartea, ca atunci cînd ni se evocă ciudata figură a Ibolyei, cîntăreaţa născută dintr-un conte ungur şi o actriţă evreică, consumîndu-se de dorul îmbrăţişărilor bătrînului impresar Rabi Eliabim, un cadavru ambulant a cărui figură semăna cu „măştile sinistre şi caricaturile din evul mediu", numai pentru motivul că-i amintea de perversul ei tată, mort mai demult. În acest cadru fantastic şi absurd apar comparaţii care asociază impresia ne-

așteptată, artificială sau lugubră, fie că ni se vorbește, în legătură cu Ibolya, despre „pleoapele carbonizate de luxură ca marginile unei invitații mortuare" (*Ibolya*, 1911, în *Sfinxul*, 1915, p. 18), despre „reflexul unui surîs roșu și arzător de minium", despre întreaga ei înfățișare de „criptogamă uriașe și monstruoasă" sau, cu o notație frumoasă, în legătură cu un alt personaj, bătrînul sinistru amintit mai sus, despre „cutele frunței sale (care) păreau niște lăzi pline cu secrete vechi și cu neașteptate întîmplări" (*op. cit.*, p. 20). Nu numai aparența umană, dar și natura este supusă unui același proces de transformare fantastică, în care tot ce este ascuns, monstruos și clocotitor în viața naturii apare într-o descriere, nu lipsită de forță, prin care trece ceva din viziunile de groază ale unui Hieronymus Bosch: „Plantele păreau niște bestii fără nume, zărite prin coșmare depărtate, monștri ținînd de păianjen și de omidă, mărite nebunește, cu pielea goală și turbure, cu pielea zbîrlită de peri scîrboși, cu pielea roasă de răni vii, cu pielea ciuruită de vipere nodate; unele se tîrau ca rîmele, altele țîșneau ca săgețile; unele zăceau ca hoiturile, altele se răsuceau ca bolnavii. Toate laolaltă grohăiau viața unui viespar apocaliptic. Balaurul simțea clocotind în el ceva din seva din prejur și vise seculare, nădejdi nelămurite, porniri ascunse se deșteptau în el ca niște mîngîieri subtile" (*Apocalips profan*, *op. cit.*, p. 149). Dar Davidescu nu se oprește aici. Artistul decadent, dornic să se cufunde în pitorescul altor epoci, astîmpărînd setea de culoare care lipsește erei sale burgheze, evocă în mișcările dansatoarei pomenite, dezlănțuind pe scenă „un lung suflu de stupru", baiaderele indiene din Visapura și Benarés, preotesele lui Baal, coribantele Hekatei, ba chiar prințesele italiene de la curtea lui Laurențiu Magnificul etc., pînă cînd se lămurește apariția Ibolyei însăși, ca un „cărăbuș gigantic în mijlocul scenei". Scriitorul aleargă altă dată cu mintea înapoi pe linia timpului, pînă în clipa în care Cardinalul de Roma acuză pe marchiza Lora Lorenza de Balverani de a fi adăpostit pe alchimiștii evrei și pe vrăjitori, pe Jean de la Rivière, Du Mesnil, Francesco Prelati, de a fi chemat „larvele din morminte și demonii din Infern", și de a fi practicat ea însăși „sucubatul, sodomismul și incubatul". În aceste defilări ale trecutului, mai mult erudite decît colorate, știute mai mult decît văzute, se găsesc germenii acelei lungi serii de poeme istorice, apărute de-atunci, în care gustul scriitorului pentru fantezia istorică se dezvoltă, dar în același timp se sistematizează.

O inspirație fantezistă, respingînd procedeele intelectuale ale compoziției, este aceea a lui Adrian Maniu. Scriitorul așteaptă totul de la delirul inspirației, căci, notează el, „un lucru deja înțeles, deja prins în tine, nu mai are nici o importanță" (*Din paharul cu otravă*, 1919, p. 93). La întrebarea: ce este scriitorul? ni se răspunde: „un bolnav care nu își poate stăpîni artezianismul gîndirilor și revarsă ediții de dureri prostituate întru hrănirea publicului"(*op. cit.*, p. 10). Desigur, pentru a evita împărtășirea indiscretă a sentimentului înjosit, scriitorul preferă să adopte masca cinică, acuplînd tragicul și trivialul, afectînd naivitatea copilărească sau construind un simbol grotesc acolo unde am fi așteptat strigătul durerii, ca un om care și-ar bate joc de suferința lui și a lumii, pentru a le putea ascunde mai bine. Cînd Scheletul, *Domnul Schelet*, alegoria lugubră și voit pedantă a propriei lui conștiințe, vine să se întreție cu scriitorul, un zgomot ca de scaune rupte anunță ivirea lui. „Ah! scaunele vechi se strică tot ca și scaunele tinere!" exclamă autorul care se persiflează îndată: „Pentru mine asta e o cugetare". Urmează politețele întîmpinării: „Vrei să mănînci ceva? Ești foarte slab, d-le Schelet." La care alegoria conștiinței artistului răspunde: „Mulțumim, eu mănînc vorbe. Ai văzut plante care prind muște, tot așa eu mă hrănesc cu suferințe." Și îndată persiflajul autorului dedublat, înveselindu-se pe propria-i socoteală: „Obiectai că asta îi stricase dinții" (*op. cit.*, p. 93).

Sub privirile bunei burgheze, madam Turti, care împletește la ciorapii ei, o dramă se petrece în viața străzii, evocată în forfota ei colorată, cu un farmec asemănător, în multe privințe, aceluia care ne vorbește din picturile de gen ale maeștrilor nordici: „...afară, peste tîrg, pomii își lepădau frunzele. Carele cu dovleci și cu o femeie în vîrful încărcăturii, scîrțîiau spre piață cu boi suri ca pavajul. Ordonanțele duc coșnițe cu salăți în coșnițe de trestie, și un boier mare trece spre casă cu un crap gras cu solzi cît băncuța. Începe îmbulzeala — trec popi negri, țărani cu ițari, un

cîrd de fete roşii cu părul zbîrlit pe ochi. D-na Turti se gîndeşte la ştirile din gazetă — externe sau municipale — ciorapul merge înainte în igliţe. O distrează învălmăşeala de pe stradă. Aleargă un dascăl cu căldăruşa de cositor, trece iar fata cu scurteica în trenţe, ducînd două cearceafuri cu rufe. Vin doi ţărani trăgînd de o frînghie şi de un picior, un porc mare, roz şi păros care se zbate, grohăie şi sparge urechile în guiţaturi. Oamenii răcnesc — porcul chiraie. Fata se sperie. Un camion mînat de un beţiv vine în chiote şi în goană. Porcul răstoarnă coşurile. Roţile camionului trec peste fată. Totul dispare. Rămîne norul de praf, frunze şi îmbulzeală" (*op. cit.*, p. 72). Buna madam Turti însoţeşte pe rănită la spital şi mîngîie pe nenorocită deplîngîndu-i soarta care i-a cruţat moartea, cu vorbe în care se amestecă naivitatea şi cruzimea personajului, împreună cu acea satiră a milei, indicată de atitudinea autorului: „Nu vorbi aşa, o mustră madam Turti, Dumnezeu e bun, el ne scapă de primejdii, el a făcut să nu mori odată cu porcul, şi să te vindeci chiar de vei rămîne şchioapă" (p. 73). În *Orfeu* sau *Povestirea multelor motive muzicale*, se produce încă o dată satira atitudinilor literare: „Cîntă-ne, Orfeu — cîntă-ne însă ceva care să ne biciuiască letargia digestivă — vrem ceva modern, într-un gen inedit cum e cura cu picioarele goale" (p. 138). Situaţiile tipice ale vieţii nu-i mai ajung scriitorului modernist: „O, refrenuri cotidiane!" exclamă el în stilul lui Laforgue, cu care îl uneşte o comună tendinţă de a se degaja prin ironie de ceea ce sentimental îl angajează mai puternic. În locul oamenilor vii şi al situaţiilor reale, vor apărea astfel fantoşe tragice şi groteşti: Dorela, prinţesa Limonata, pe care o vindecă de lingoare animalul care îi culege un pai din păr, căci, ştiut este că: „Limonata fără pai nu se consumă", joc de cuvinte care bagatelizează cu autoironie subiectul.

În căutarea noilor metode literare, Maniu adoptă procedeul simbolist al acumulărilor de imagini eterogene, dar convergente ca sens emotiv, refăcînd o atmosferă unitară. Este vorba, de pildă, de a ni se evoca vraja unei melodii răsunînd dintr-un clavir? Mai multe imagini, disparate, dar constituind o atmosferă, vin să-şi ofere serviciile lor: „Muzica era foarte tristă. Era muzica, furtună pe mare şi oameni care stau pe dig aşteptînd sfărîmături de corabie. Erau cîini care tremură în ploaie şi cearceafuri furate de stafii care vor să fie îmbrăcate cuviincios" (p. 87—88). Sau prin a evoca aceeaşi muzică, cu aceleaşi mijloace: „Pianul cîntase sticle de parfum, fecioare care aşteaptă la ferestre de castel pe iubiţii în zale. Pianul cîntase sticluţe de spiţer, doctori care apasă fiecare coastă să vadă unde este rana" (p. 89). Alteori, cuvintele se înlănţuiesc după raporturi pur sonore: „Evohe! Evohe! spiritual — elegant — un calmant — senzual" (p. 140), în simple asociaţii verbale, cărora este inutil să le căutăm un înţeles: „Nu, obiectivul lui era prea subiectivat dependinţelor morale" (p. 141) şi care uneori duc la jocuri de cuvinte, exerciţii beoţiene cu care autoironistul se flagelează în voie: „E întors de curînd din Teba augurul nostru, şi e specialist în cartomancie, dă consultaţii şi ghiceşte în fundul ceştei — poate mai e o scăpare pentru Euridice — o scăpare de vedere" (p. 145) sau: „Cu ocazia asta bucătarul impuse reforme neşterse de timp sau şervete" (p. 128). Preferînd visul, realităţii, şi imaginea nebuloasă, contururilor clare, scriitorul va folosi din belşug, ca atîţi scriitori simbolişti, substantivul derivat din infinitivul verbelor: „împădurirea" în loc de „păduri", „troienirea" în loc de „troiene", „fulguirea" în loc de „fulgi de zăpadă", „vălurirea" în loc de „valuri", „înzăpezirea" în loc de „zăpadă" etc. Cînd scriitorul va nota deci: „De o parte cobora cîmpia mlăştinoasă, cu cenuşiul monoton al papurei şi cu nuferi galbeni şi grei, de alta împădurirea tristă şi neagră" etc. (p. 33), pădurea va fi mai bine văzută ca efect pitoresc de ansamblu, ca pată amorfă în peisaj, prin intermediul substantivului infinitival.[1]

Mare rol joacă în proza lui Maniu imaginea fantastică, culeasă din tezaurul vechilor eresuri, al legendelor şi basmelor aduse prin el la o viaţă nouă. Iată „potecile ierboase în care noaptea cerbi încăpăţînaţi se izbeau în frunţi pînă în stinsul lunei" (p. 33). Iată un peisaj de toamnă: „Dealurile întind spre nemărginire spinarea lor văruită sau pîntecele întunecos, pe care desţelinarea a brăzdat patrate şi dreptun-

[1] Vd. aceeaşi formă a substantivului, la Macedonski, în expresii, precum: „deşirările de uliţi", „nemărginirile văzduhului" (*Între coteţe*), „neaşteptata întrandafirare" (*Bucureştii lalelelor*) etc.

ghiuri. Grădinile de zarzavat au verze albastre borţite şi înfoiate, ca şi cînd în adevăr fiecare ar avea cîte un copil mic — poate doi — aduşi de barză. Ce e sigur, berzele au trecut ca o suliţă prin toamna asta şi s-au înfipt în adîncimi." Şi mai departe, odată cu coborîrea amurgului de toamnă: „Apele fumegă ca vetre pline de cenuşe albă. La capătul ogorului e un pom bătut de asfinţitul soarelui — şi, cum toamna i-a făcut frunzele de foc, pare o flacără, sau chiar pomul care ardea nemişcat şi din care vorbea Dumnezeu" (p. 41). Înzestrarea vizuală a lui Maniu este una din cele mai de seamă în epoca imagismului şi unele din viziunile cele mai puternice ale prozei mai noi, însufleţite de tainice înfiorări ale sentimentului, reliefate prin contopirea unor reminiscenţe din lumea basmelor şi eresurilor, le datorăm operei sale cu atîtea repercusiuni în scrisul tinerilor.

Cu toate afirmaţiile sale de principiu, prin ironie şi autoironie, Maniu introduce în proza sa un accent de luciditate. Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vivacităţile minţii. Chiar cînd notează senzaţiile rare ale nevrozei, scriitorul nu se uită cu desăvîrşire pe sine. Coborînd sub straturile luminoase ale conştiinţei, el regăseşte apoi miturile subconştientului colectiv, basmele şi legendele. Amator de folclor, de artă şi de pitoresc istoric, el nu ne înfăţişează niciodată spectacolul individului abandonat în întregime delirului subiectiv al subconştientului său. Acesta este mai degrabă cazul omului care se spovedeşte în *Paradisul suspinelor*, 1930, poate opera cea mai reprezentativă a lui Ion Vinea. Dar scriitorul deşi va nota, după cum singur ne atrage atenţia, „stări supranaturale", „încordarea şi ascuţimea simţurilor", „misticismul nebulos", „risipirea conştiinţei", „viaţa visată asemeni visului de care îţi aminteşti într-un vis", luciditatea lui în urmărirea acestor stări liminare nu se va dezminţi o clipă. Autorul va povesti din unghiul subiectului delirant, care găseşte, pentru a-şi exprima stările interne sau viziunile sale, imagini de o mare precizie şi uneori de o rară forţă poetică. Evident, imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei, şi ceva din conştiinţa romancierului naturalist trece şi prin proza sa, atunci cînd eroul povestirii sale ni se recomandă ca „un caz interesant de umanitate", vrednic deci a fi studiat ca atare. Una din particularităţile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării. Dintre cele trei funcţiuni ale prozei literare: povestirea, analiza, evocarea, am văzut că scrisul lui Arghezi dă celei din urmă o dezvoltare aproape exclusivă. Vinea încearcă acum o nouă grupare a elementelor disociate de Arghezi, povestind, dar mai cu seamă analizînd cu mijloacele imagistice ale evocării. Imaginile cu funcţiune de caracterizare internă alcătuiesc sectorul propriu lui Vinea într-o hartă stilistică a prozei noastre mai noi.

Paradisul suspinelor este confesiunea unui nevropat, un ins purtînd povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei, scriind cînd în numele său, cînd la persoana a treia, uneori intercalînd mărturii străine, deplasîndu-se în diferite niveluri ale duratei, înaintînd sau revenind în timp, căci — ne previne autorul în comentarul cu care întrerupe din cînd în cînd confesiunea personajului său — „sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire mai mult de acuitatea impresiilor conţinute, decît de ordinea cronologică şi decît [de] logica expunerii" (p. 23). „Oboseala", „urîtul" sau „timiditatea" ajung să justifice trecerea de la confesiune la naraţiune, vorbirea cînd în numele propriu, cînd la persoana a treia, căci, ne asigură autorul, „graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îţi prieşte" (p. 25). Disoluţia formelor logice ale compoziţiei atinge odată cu aceasta punctul ei cel mai înaintat.

Am spus că, în evocarea stărilor interne, sesizate în planul în care conştiinţa abia mijeşte, Vinea obţine notaţii de o mare putere sugestivă. Iată tăcerea locuinţei în care Darie duce o existenţă părăsită a unui dement: „Timpul zace acolo ca o aşteptare pe urma unei tainice lipse". Cînd i se întîmplă să deschidă uşa vreunei încăperi: „Molii îşi iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare". Uneori încearcă să trezească, prin sunetul glasului, ecourile aţipite ale odăii, dar „sunetul s-a poticnit însă printre obiecte, ca un ghem de hîrtie pe covoare şi divanuri" (p. 10). Există totuşi o rezonanţă a tăcerii şi singurătăţii: „Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme" (p. 12). Cîte o amintire se insi-

nuează încet în conștiință și „coboară vremile de somn, ca-un călător într-o luntre". Este ciudat cum se trezesc deodată imagini neatinse, în atmosfera nealterată a trăirii lor dintîi, „ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua cutiilor vechi" (p. 15). Uneori, somnul cel moale stinge cu instantaneitate slabele tresăriri ale acestei conștiințe: „...Și somnul și-abate ciocanul de puf" (p. 28). În casa copilăriei lui Darie apăruse o femeie tînără, Lia. Doi bărbați prinseră „murmurul surd al fîntînii de sînge încuiată în statuia ei vie" (p. 37). Cînd, în ascunzișul lui, observă cum fluturarea albă a Liei, „cu pasul lui Isus pe ape", traversează coridorul și se mistuie în odaia unuia dintre amanți, „Darie e năbușit ca într-un sicriu cu garoafe". Tîrziu bîjbîie băiatul pe drumul către culcușul său și „se ghemuie în așternutul rece ca luna de la fereastră" (p. 47). Din frigurile care îl zguduie, încet „conștiința se regăsește pe sine și-și reia tictacul alene, ca un ceasornic urnit după ani de tăcere" (p. 48). Copilul îngălbenește și răul care îl mistuie se întinde ca o molimă peste întreaga natură: „Paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fîntînile, încetini ritmurile" (p. 50). Dar obsesia erotică nu-l părăsește pe adolescent și „castitatea lui Darie ceda ca un bloc de zăpadă în care pătrunde sîngele scurs din înjunghierea pe loc a unui animal" (p. 57). Din sugestiile singurătății, ale nopții și ale tăcerii se încheagă în somnul lui Darie vise stranii, nu vise gnomice, cu tîlcuri alegorice, ci delicate simboluri interpretînd senzații, vagi stări ale subconștiinței. Se făcea că rătăcea „cu pași de pîslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitraliuri vinete. Lumina care pătrundea în uriașele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doamne vîrstnice și cernite, cari în jurul meselor șopteau, nemișcat. O tăcere de seră stăpînea din prag în prag pe unde trecea Darie într-o misterioasă căutare..." Dar cuvintele șoptite nu i se lămureau, căci ele pluteau, „fără înțeles, precum fără mireasmă sînt florile covoarelor de lînă". Deodată visul se precipită către sfîrșitul lui: „Îndată un țigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfîrșitul visului. Alteori, un stol de domnișori în frac, înalți cît lăstunii, cotropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape. Darie încerca să alunge aceste viziuni. Senzația dulce că e vară și întuneric îl moleșea" (p. 26—27). Întreaga relatare a visului este o poemă cu variațiuni pe tema negrului, ca simbol al nopții, al singurătății, al tăcerii, efulgurat în viziunea grupului de bătrîne doamne cernite, șoptind cuvinte fără înțeles și în aceea finală a țiganului aurar sau, cu ritmica precipitată a sfîrșitului, a stolului de domnișori în frac cotropind scările sufletului, ca șirul de clape negre ale bemolilor sub mîna prestigioasă a unui pianist. Se îmbină într-o astfel de viziune nenumărate asociații și corespondențe delicate pe care analiza abia dacă le poate cuprinde, dar pe care sensibilitatea sedusă le înregistrează cu siguranță.

Deși, prin chiar motivele ei, proza lui Vinea presupune suspendarea sau cel puțin slăbirea funcțiunii realului, ea nu va manifesta în mai slabă măsură facultatea eminentă de a nota aparența externă. Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ; ele nu vor fi notațiile unui pictor, amator de culori și de efecte de lumină. Metaforele și comparațiile lui vor traduce viața adîncă a sentimentului, ca atunci cînd resimțind tot ce e măreț și august în trecerea unei nopți va vorbi despre „carele de palisandru ale nopții" (p. 17) sau, în simțirea misterului ei religios, va reține comparația neîncercată mai înainte: „Ziua trecu, noaptea sosi iar, grea, ca un patrafir" (p. 21). Mai deseori însă senzațiile se asociază sau se contopesc în sinestezii ingenioase, după tehnica „corespondențelor" baudelairiene, astfel încît aspecte ale ochiului sînt reliefate prin valori sonore sau termice. Iată, pentru tehnica prin care percepțiile unuia din simțuri sînt puternic crescute prin asociația cu intuițiile altuia, viziunea unei fîntîni de piatră înviată prin senzația frăgezimilor locului: „Curtea e aceeași, cu fîntîna de piatră, ca un mormînt spălat de șuvoiul de argint al răcorii" (p. 9). Un foc care prinde să ardă cu putere este resimțit ca ampla armonie sonoră a unei orchestre răsunînd din toate instrumentele ei: „Focul se înteți și prinse deplin, ca o orchestră în avînt" (p. 22). Imaterialitatea sunetelor cheamă pe aceea a parfumurilor: „Tălăngi se auzeau dogit. Vîntul le scutura pînă la pridvor sunetul, ca un parfum" (p. 81). Alteori însă se renunță la mijlocirile comparației și senzațiile contopite într-un bloc solidar

dau notații sinestezice, ca aceasta care traduce experiența complexă a unei nopți senine și umede, prin care vîjîie vîntul: „Străbătui nesupărat curtea de cărbune și pornii fără țintă, printre două rînduri de clădiri cu ferestrele în somn. Suspinam ușurat. De-un vînt umed vîjîiau stelele" (p. 22). Stelele care vîjîiau de un vînt umed contopesc sonoritatea, lumina și frăgezimea într-o trăire complexă și unică.

În grupul fanteziștilor poate lua loc și Ion Minulescu, atît prin nuvelele extraordinare ale unei etape mai vechi, cît și prin contribuții mai recente, cum este romanul *Roșu, galben și albastru*, 1924, povestind împrejurări din vremea războiului trecut, în care temperamentul său jovial și fantast, complăcîndu-se în atitudini cinice, ajunge să-și dea deplina expresie stilistică, prin imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială și printr-o pornire nestăpînită către divagația paradoxală. Fantezia bufonă a lui Minulescu vede într-o femeie „fața rumenă ca o turtă dulce spoită cu sirop de zahăr ars, ochii albaștri ca sticlele de apă gazoasă, nasul scurt și insinuant cu nările vizibile ca două lanterne de automobil și buzele cărnoase, obraznice și răsfrînte ca ghizdurile unei fîntîni" (p. 15). În timpul unei alarme aeriene i se pare că „gardiștii stau lipiți de ziduri ca niște *ex-voto*-uri pe care poliția capitalei i-a închinat sfinților Constantin și Elena, patronii Bucureștilor" (p. 30). Soarele apunînd în lunga perspectivă a bulevardului Elisabeta produce următoarea comparație: „Bulevardul Elisabeta se întinde drept ca un braț de altet, în palma căruia soarele pare o portocală de Jaffa" (p. 58). Amintiri artistice se prezintă imaginației estetului. „Gara Mogoșoaia e ticsită de lume. Bărbați, femei, oameni maturi și copii forfotesc, ținîndu-se de mînă să nu se piardă. *Orbii* lui Maeterlinck au reușit în fine să se reprezinte și în România" (p. 65). Pictura cubistă a timpului este evocată și ea, cu sprijinul neașteptat al unei figuri în text: „În sufletul meu, Bucureștii s-au prăbușit cu zgomotul surd și elocvența plastică a unui amestec de colori, linii, planuri și intenții dintr-o pictură cubistă" (p. 102). Obiectele confortului modern, ale luxului și ale artei, porțelanurile de Sèvres, Meissen, Nymphenburg, Alt-Wien și Kutany, parfumurile lui Guerlain, afișele ilustrate ale lui Toulouse-Lautrec, ba chiar și borcănașul cu crema Simon sînt elementele unui „bric-à-brac" în care fantezia scriitorului culege, dar nu alege. Cînd fantezia încetează să producă imaginile sale, intervine verva paradoxală, în improvizații pe care nu știm cine le oprește și din ce motiv: „Războiul este un obiect de artă, deopotrivă de inutil și prețios. Un lucru este cu atît mai scump cu cît este mai rar. Colecționarii de lucruri scumpe sînt tot atît de rari ca și darul special de a nu vedea la fel ca toată lumea. Cînd, însă, oamenii aceștia rari își expun colecțiile curiozității publice, mulțimea comună cască gura și sufletul fiecărui anonim simte nevoia să se înfrățească cu al celui care poartă cu adevărat un nume. Războaiele sînt ca muzeele naționale" etc., etc. (*op. cit.*, p. 39).

Elementele cunoscute ale prozei fanteziste sînt sporite cu aporturi noi și grupate într-o sinteză personală de scrisul lui Mateiu I. Caragiale. Dacă am vrea să stabilim o legătură între Mateiu Caragiale și tatăl său, marele Ion Luca, ar trebui să ne referim în opera acestuia din urmă la sectorul ei fantastic și pitoresc, în care iau loc povestiri precum *Calul dracului* sau *Kir Ianulea*. Un filon nou, necunoscut lui Ion Luca, alimentează în tot cazul creația lui Mateiu și acesta este „estetismul, din care el extrage profuziunea imagistică, pictura lucrurilor, aluzia artistică, expresia sentimentelor stranii. În *Remember*, nuvela din 1924, unde ni se povestește sumbra și enigmatica întîmplare a tînărului lord Aubrey de Vere, care își găsește moartea într-una din nopțile încărcate de păcat ale Berlinului de altădată, eroul povestirii îi apare autorului ca o imagine coborîtă din portretele lui Van Dyck sau Van-der-Faës. Farmecul nordic al acestei figuri ieșea cu atît mai bine în relief, cînd povestitorului i se întîmpla să-l întîlnească într-o rachierie neerlandeză, adevărat decor din pînzele unui Ruysdaël, Van-Brouwer sau Van-der-Hoogh, o încăpere îngustă și cam întunecoasă, asemeni unei locuințe de burgmaistru sau de staroste de breaslă, cu pereții căptușiți cu blane de stejar afumat și cu polițe pe care stăteau înșirate năstrape și ulcioare de Deelft (p. 38). Visul

ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

fantastic al povestirii începe să se țeasă în acea atmosferă saturată de parfumul băuturilor piperate cu mirodenii din Iava și Antile, sub vraja celor șapte mari safire de Ceylan strălucind în degetele straniului Aubrey de Vere. *Remember* este o poveste de noapte, ca și cealaltă scriere a autorului, *Craii de Curtea-veche*, 1929. Nimeni n-a întrecut pe Mateiu I. Caragiale în descrierea nopții și amurgului. Uneori ni se evocă „lina boare a asfințitului (care) legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtîndu-le mireasma pînă la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori" (*Opere*, ed. Perpessicius, p. 36). Alteori este noaptea grea, încărcată de păcate: „Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vînt fierbinte cerca în zadar să risipească pîcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunerecul ce vătuia aleele singuratice, trebuind uneori să mă opresc covîrșit de slăbiciune" (*op. cit.*, p. 44). Alteori este farmecul neliniștitor al unei ferestre luminate strălucind în noapte: „Cheul era pustiu iar casele oarbe. Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucori posomorîte de argint-viu ce rînjesc în oglinzi în întuneric. Una singură de sus se împăenjina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleieli, unde veghea o lampă așezată pe un colț de dulap — mai mult candelă decît lampă — abia lăsînd să se cearnă ca înveninată, printr-un înveliș de smalțuri verzi, o lumină înăbușită, una din acele lumini, cari, după datinele vrăjitorești, sînt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții" (p. 46). Și mai departe: „Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly?" Dar sectorul imagistic al nopții nu este singurul în care reușește Mateiu Caragiale. Într-o pagină de mare seducție stilistică, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-veche*, Pantazi își povestește călătoriile lui și ceea ce autorul însuși numește „trîmba de vedenii" a acestei narațiuni, merită să ne rețină. Este mai întîi peisajul romantic cu ruini: „Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături

de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmînt de mușchiu, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă". De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția folosește notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către „amețeala aprigă a culmilor, (de unde) lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet. ...La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dîmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a rîurilor ce se pierdeau departe, în aburul cîmpiilor grase." Și în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere: „Un lung freamăt se înălța ca o rugăciune". Curînd însă iarna începea să viscolească și să geruie și călătorul se îndrepta către Sud, spre locurile denumite în stil clasic-abstract: „țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine", unde îl întîmpină mai întîi ispitele mirosului: „Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși". Și de unde chipul omului lipsea și din peisajul romantic al ruinelor și din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga: „O grecoaică ne zîmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie". Forfota omenească a porturilor din miazăzi se asociază: „Ne tocmeam cu negutătorii armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfăț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadîne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei pînă cînd, copleșiți de toropeala cerului său de smalț și înăbușiți de vîntul Libiei, ieșeam la ocean". Drumul ducea mai întîi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea cum „razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămeților de ghețari". Și după această viziune a Nordului

oceanic, în care apare şi evocarea panoramică prin substantivul infinitival (nămeţiri), întîmpinată atît de des la Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, spre ostroavele Antile şi, mai departe, către ţărmurile indiene şi chinezeşti, unde sunetul clopoţeilor din pagode produce această bogată aliteraţie: „Vîntul fierbinte alinta lin clopoţeii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani". Îmbelşugatele pagini din care am spicuit (*op. cit.*, p. 89 urm.) şi care conţin ca o chintesenţă a descripţionismului exotic, aşa cum de la Alecsandri şi Iorga nimeni n-a mai încercat, sînt compuse cu mijloace de evocare în acelaşi timp romantice prin profunziunea culorii, dar şi clasice prin mulţimea epitetelor generale: „ruine semeţe, lung freamăt, locuri triste, lina tăcere" etc. şi prin armonioasele cadenţe oratorice ale perioadelor ample, bine echilibrate. Elev al lui Anghel Demetriescu, al cărui învăţămînt va fi fost operant nu numai în latura remarcată a interesului pentru istoria naţională[1], temperament paseist în mai multe feluri, complăcîndu-se să reînvie ceva din fastul stilistic al momentului lui Odobescu, Mateiu I. Caragiale ne vorbeşte desigur şi prin reluarea vechilor şi nobilelor procedee ale retoricei clasice, în care a turnat un conţinut romantic prin culoare şi modern prin straniul sentimentelor încercate.

Tabloul se complică mai mult considerînd mai de aproape opera capitală a lui Mateiu Caragiale. *Craii de Curtea-veche* este o încercare de restituţie a vechiului regim în declin, construit pe opoziţia simetrică a două categorii: vechea aristocraţie, în faza ei de disoluţie boemă şi esteţă, perpetuînd amintirile de trufie ale sîngelui cuceritor, a anticelor „stirpe" domnitoare, după cum sună cuvîntul deseori şi în mod caracteristic întrebuinţat, într-o viziune a istoriei care aminteşte pe Gobineau, lume reprezentată prin Paşadia şi Pantazi, apoi lumea nouă înfăţişată printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii şi intenselor visări ale precedenţilor, poate din obscura atracţie a acestuia către tipul superior de umanitate, dar mai sigur din pornirea amarnică şi deznădăjduită a acestui tip de a

[1] Cp. *Prefaţa* d-lui Perpessicius, la *Opere*, 1936, p. 21, unde se face şi apropierea dintre schiţele pregătitoare ale *Crailor* şi nuvelele istorice ale lui Odobescu.

degusta în tovărăşia infamă spectacolul apusului său tragic şi măreţ. Ce este nobil şi trufaş este bun; ce este plebeian şi laş, este rău. Acest maniheism moral, în spiritul nu numai al lui Gobineau, dar şi al unui Nietzsche, se rezolvă în apoteoza visului gnomic, povestit cu grandoare către sfîrşitul cărţii, frumos moment al prozei fanteziste, în care craii de Curtea-veche, Paşadia şi Pantazi, împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punţile arcuite spre Eternitate, precedaţi de danţul scălîmbăiat al lui Pirgu: „...Răscumpăraţi prin trufie, aveam să ne redobîndim înaltele locuri" (p. 186). Dar acestui maniheism moral, distingînd limpede între bine şi rău, îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale îşi primeşte una din peceţile ei stilistice cele mai izbitoare. Poate nu există o altă operă a literaturii române care, deopotrivă cu *Craii de Curtea-veche*, să fie construit mai limpede din resursele contrastante ale lexicului. De o parte, noţiunile împrumutate vieţii nobile şi curate a spiritului: „grav", „nobil", „pur", „venust", „demnitate", „mărinimie", „avînt", „duh", „nostalgie", „fermec" etc., de cealaltă parte, termenii josniciei, ai urîţeniei fizice şi morale, ai viciului şi mişelniciei, culeşi din *argot*-ul mahalalelor sau dintr-un vechi fond de turcisme, care ne aduc curioasa dovadă că vechea influenţă a împrumutat limbii noastre multe din nuanţele dispreţului: „trăsneli", „toane", „beteşuguri", „spurcat", „scîrnav", „mardeiaşi", „tîrfe", „codoşi", „ţaţe", „teleleici", „sanchiu", „rable", „geamale", „baldîre", „balcîze" etc. Puterea de a adora şi aceea de a urî şi, mai cu seamă, de a dispreţui sînt cei doi afluenţi care se varsă în albia *Crailor de Curtea-veche*. Iată, la cîteva pagini unul de altul, portretul eroului mult iubit, al lui Pantazi, şi acela al personajului în care se concentrează toate resentimentele aristocratice ale autorului, Pirgu. Perechea lor este deopotrivă cu aceea a lui Prospero şi Caliban în *Furtuna* lui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renaşterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată: „În apriga înviorare a verdeţii bete de umezeală şi pustie cu desăvîrşire, grădina dezvelea spre seară, cînd se însenina vremelnic, frumuseţi nebănuite. Şi în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare

al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de şubredul parmalîc, el îşi aţintea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind" (p. 87). Vorbirea lui înflorită şi savantă de om, „adăpat la izvorul tuturor cunoştinţelor", „împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor" (p. 89), sună ca o muzică: „vorbea măsurat şi rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate farmecul glasului său grav şi cald, pe care ştia să-l mlădieze şi să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măestrie. L-am însoţit ascultîndu-l cu o plăcere crescîndă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi răsfrîngea în ochi albastrul adînc şi în întreagă făptura sa liniştea nesfîrşită" (p. 87). Pirgu apare într-acestea în tovărăşia lui Paşadia, „mai tînăr mult (decît acesta), coclit însă şi buhav, (legănînd) pe nişte picioare subţiri arcuite în afară o burtică ascuţită, oglindea pe faţa-i rînjitoare şi botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintîi, foarte rece, îşi rotise încet privirea posomorîtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astîmpăr ochişorii vioi şi refecaţi sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaş făcea să-i reiasă şi mai respingătoare mutra obraznică de marţafoi" (p. 95). Şi cînd în grupul eteroclit, craii de Curtea-veche încep să depene firul visărilor lor de esteţi, din vremea Craiului-Soare, cu Berwick la Kehl şi cu Coigny la Guastalla, din aceea a „dulceţii traiului", la Herrenhausen, la Schönbrunn şi la Ermitage, cînd craii se războiau pentru Rameau şi pentru Gluck, Pirgu le taie vorba sastisit: „Ia mai lăsaţi, nene, ciubucele astea, să mai vorbim şi de muieri". Acele care îi trebuiau lui Pirgu, manifestînd respingere pentru tot ce e „venust şi pur", erau „femei schiloade, ştirbe, cocoşate sau borţoase şi mai ales peste măsură de grase şi de trupeşe, huidume şi namile rupînd cîntarul la Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcîze" (p. 104). Riscul literar al acestei descrieri este compensat prin jocul alternanţelor şi nici un alt scriitor nu l-ar mai putea încerca vreodată, dacă, asemeni lui Mateiu Caragiale, n-ar dispune de puterea ascensiunii lui către înaltele trepte ale fervorii lirice şi de acea virtute a dispreţului care se lasă parcă hipnotizată de ceea ce o stîrneşte şi o întărîtă mai aprig.

XII ROMANCIERII
(AL TREILEA REALISM)

IONEL TEODOREANU, EM. BUCUŢA, CEZAR PETRESCU, GIB I. MIHĂESCU, CAMIL PETRESCU

Impresia pe care a făcut-o *Ion* al lui Rebreanu, urmat la scurte intervale de celelalte romane ale autorului, a produs între prozatorii noştri o emulaţie, pe care se cuvine a o socoti drept unul din cele mai de seamă evenimente ale literaturii de după Războiul Întregirii. De unde literatura narativă anterioară se realiza de preferinţă în cadrul sumar al schiţei şi nuvelei, exemplul lui Rebreanu trezeşte în cea mai mare parte a prozatorilor noştri aspiraţia către romanul de amplă compoziţie, „fluvial", după cum sună expresia popularizată de critica franceză cu prilejul renumitei fresce psihologice şi sociale a lui Marcel Proust, încît puţini sînt autorii care, în această vreme, să nu fi realizat cel puţin un roman în două volume, după măsura impusă de modelul lui *Ion*. *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, un autor ajuns, după un popas mai vechi în proza fantastică şi esteţă, la romanul realist, cu pictura mediului urban şi a „lumii bune", în care se continuă vechi deziderate ale lui Duiliu Zamfirescu, apoi romanele lui V. Demetrius, Dem. Theodorescu şi N. Davidescu, reflectînd drama răscrucii sociale a vremii, acele ale lui I. Agîrbiceanu, C. Ardeleanu, V. Eftimiu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Em. Bucuţa, Jean Bart, Victor Ion Popa, George Mihail-Zamfirescu, Demostene Botez, E. Lovinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc. sînt numai cîteva din momentele unui proces literar în care excelentul se amestecă cu mediocrul, un proces în curs de desfăşurare. Este sigur însă că oricare

ar fi deosebirile de nivel estetic ale atîtor opere, din sforțarea conjugată a autorilor lor, procedeele de compoziție și puterea de observație, cunoașterea omului și o societății au cîștigat mult, și fizionomia generală a literaturii noastre s-a schimbat radical. N-a sosit încă momentul de a considera mișcarea mai nouă a romanului românesc în toată întinderea ei. De pe acum se poate spune însă că modelele create vor obliga de aci înainte pe orice prozator la eforturi de invenție, de adîncire psihologică și de compoziție artistică, în lipsa cărora producția respectivă ar avea un caracter întrecut. Noua mișcare a romanului românesc a fost factorul care a adîncit perspectivele istorice ale întregii literaturi în proză de dinaintea anului 1920. În periodizarea viitoare a literaturii românești, anul acesta va însemna desigur o piatră de hotar.

Cum nu ne propunem să studiem aci întregul curent al romanului nou, ne vom restrînge la analiza cîtorva din momentele lui, spicuite în operele mai de seamă ale cîtorva din autorii amintiți mai sus. Este vorba de a izola unele directive generale, nu de a istovi studiul întregii producții. Astfel ni se va arăta că în cadrul unui efort general către observația și cunoașterea omului și a societății, care dă întregului curent caracterul unui nou realism, al celui de-al treilea, după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon și I. Ghica și după cel de-al doilea, inițiat de B. Delavrancea și Duiliu Zamfirescu, se pot distinge două mari orientări, în care se infiltrează cîte o altă îndrumare a modelelor anterioare. Deosebim, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris „artistic", perpetuînd ceva din atitudinile și mijloacele celui de-al doilea realism sau profitînd de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Rebreanu și a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele „artistice" ale celeilalte tabere, lucrînd pe „viu", preferînd, în formele lui extreme, documentul neelaborat artificiului compoziției.

Din prima tabără se cuvine a menționa mai întîi pe Ionel Teodoreanu, care, în *La Medeleni*, 3 vol., 1925—1927, dă prima mare replică romanului lui Rebreanu, speculînd dealtfel motivele altui mediu și utilizînd cu totul alte mijloace. Cunoscător al sufletului copiilor și adolescenților,

printre care știe să distingă și să învie temperamentele individuale, evocînd o lume idilică și patriarhală, în care nu există decît caractere „simpatice", un mediu social de stricte și consimțite ierarhii, cu oameni care cultivă deliciile sentimentului, prinși exclusiv în momentele lor de destindere, în lungi și fericite vacanțe, Ionel Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat „rococo" moldovenesc, rămas pînă mai tîrziu lumea caracteristică a romanelor sale. Convenția literară este foarte puternică la Ionel Teodoreanu. După cum, cu prilejul romanelor lui Paul Bourget, s-a observat că oamenii lui sînt exclusiv preocupați de amorurile lor, despre care rămînem nedumeriți cum pot să se dezvolte în izolare totală de celelalte împrejurări ale vieții, tot astfel admitem cu oarecare greutate ficțiunea unei lumi cu totul grațioase și libere, în care copii și adolescenți fac descoperirea treptată a iubirii și în care adulții le dispensează ocrotirile și mîngîierile lor, o lume peste care nu trece niciodată umbra durerii și a silniciei. Desigur, s-ar putea spune, copilul este omul înaintea vieții sociale, și acolo unde făptura lui stăpînește scena, contrastele sociale, dacă nu acele ale sentimentului individual, pot lipsi. Neluînd însă parte la viața societății, copilul o simte și o înțelege dinafară și sufletul lui are adîncimi și complicații, lumini și umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic.

Ionel Teodoreanu narează rareori. El preferă să pună în scenă, reproducînd lungi dialoguri și notînd din cînd în cînd, cu pătrundere, nuanțele replicilor, intonațiilor și subînțelesurile. În felul acesta, el reia mijloace mult folosite și afinate de o lungă serie de prozatori anteriori. Utilizarea dialogului cunoaște, la diverși autori, mai multe modalități. Uneori, dialogul apare numai în momentele caracteristice, cînd povestitorul simte nevoia să intensifice impresia, aducîndu-ne vii în fața pe oameni, făcîndu-ne să auzim oarecum vocea lor și să ne scutească astfel de sarcinile analizei. În intuiția schimbului de replici se obține atunci echivalentul mai expresiv al mișcărilor interioare ale oamenilor și al raporturilor care se țes între ei. Alteori, dialogul nu este un *intermezzo* cu funcțiuni de reliefare a impresiei, ci materia fluidă în care se dizolvă întreaga povestire. Dacă cel dintîi caz este al lui Sadoveanu sau Rebreanu, cel de-al doilea este de atîtea ori al lui Caragiale, al ironiștilor și umoriștilor, al

lui Pătrășcanu, Cazaban și Brăescu, și al lui Ionel Teodoreanu. Desigur, în schițele sumare, dizolvarea povestirii în dialog este un procedeu care funcționează fără greutate, din pricină că narațiunea faptelor și faptul narațiunii pot coincide în întregime, cît privește durata lor. În romanul de compoziție însă, în acela care acoperă lungi intervale ale timpului, sînt momente în care autorul este obligat la *racourci*-uri analitice, cu reveniri în urmă explicînd împrejurările care prepară un eveniment, cu considerații generale care îl încadrează, cu expresia atitudinii lirice a autorului. În momentele acestea, poetul dramatic și regizorul fac loc povestitorului, filozofului și poetului liric. Se vorbește cu spirit de simplificare despre genuri literare autonome. În realitatea privită de aproape, genurile se amestecă și romanul modern le cuprinde pe toate. Artei compoziționale a lui Teodoreanu îi repugnă însă *racourci*-urile și intermediile povestirii și ale reflecției, încît romanul său se descompune într-o suită de scenete. Se poate spune că Teodoreanu compune romanele sale cu mijloacele mai vechi ale autorilor de schițe. Chiar episoadele unitare mai lungi sînt astfel fragmentate, mai întîi din dorința de prezentare directă, cu excluderea articulațiilor mai puțin vii despre care am vorbit. Iată, de pildă, în *La Medeleni*, episodul vizitei pe care Olguța și Monica o fac lui moș Gheorghe (I, p. 119 urm.). Întîi este redată, prin dialog, scena copiilor, apoi aceea a dulceții de nuci, apoi a citirii din *Biblie*, apoi a fesului etc., și din integrarea tuturor acestor scene, dacă povestirea nu înaintează, se constituie în schimb o „atmosferă", ceea ce, pentru un romancier cu atîtea tendințe lirice, ca Teodoreanu, este desigur un lucru mai important.

În intervalele dintre dialoguri sau în comentarul replicilor apar toate acele imagini, comparații, metafore, remarcate de atîtea ori în scrisul lui Teodoreanu și în care s-a recunoscut, cu bună dreptate, principala lui particularitate stilistică. Abundența acestor elemente figurative este enormă. Pentru fiecare însemnare a gîndirii sau aparenței intervine și analogia lor sensibilă, pusă la dispoziție de o imaginație neistovită. Imagismul contemporan obține în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante. Darul imagistic al acestui scriitor ar caracterul unui fenomen neobișnuit. Continua lui secrețiune ne uimește. După

Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantezia cea mai productivă în direcția creării de imagini. Dar Arghezi scrie o proză evocativă și imaginea este, în raport cu funcția normală a acestei producții, un mijloc adecvat, în timp ce Teodoreanu scrie romane și, judecată după funcțiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație. Căci imaginea lucrează mai bine atunci cînd apare cu intermitență, detașîndu-se pe un fond neutru și ca expresia unui moment de tensiune, în care puterile vizionare sînt puse în activitate. Imaginea are, în psihologia omului, un caracter eliberator, și poate ceea ce lipsește modului lui Teodoreanu de a o întrebuința este tocmai intervenția ei oricînd și oriunde, nu numai acolo unde ideația se descarcă în strălucirea icoanei evocatoare. Ceea ce nu este adevărat deci pentru psihologia comună, pe ale cărei date scriitorul este totuși ținut să construiască, este adevărat pentru psihologia specială a autorului despre care ne ocupăm. Mintea lui este „un polipier de imagini", după definiția de atîtea ori contestată a lui H. Taine. Iată numai în primele pagini ale *Medelenilor*. Dănuț înalță un zmeu: „În urma lui, mosorul se zbătea ca un guzgan epileptic". Cozile zmeului „se alintau feminin în larg, dezmierdînd puterea vînturilor". Un vînt se stîrnește: „colbul se luă la trîntă cu șoseaua". Șeful gării își îmbracă în grabă haina, mîna lui răzbește „prin tunelul de alpaca albastră" al mînecii. Dănuț privește cum funcționează aparatul de telegraf, „loo-ping-the-loop-ul lent al benzii de hîrtie ciuruită de pe rotița telegrafului". Apare trenul, „un punct negru, dușmănos ca o gură de revolver încărcat". Locomotiva trece de gară: „Îngrozitor de supărată pe gară, mașina trecu înainte" (I, p. 6—12). Toate aceste comparații și metafore, văzute dealtfel din perspectiva personajului copil, au o incontestabilă putere evocatoare, și numai abundența lor, ivirea lor în orice clipă, ni se pare excesivă. Mai ales atunci cînd imaginile nu sînt raportate la psihologia copiilor, impresia excesului ne urmărește mai cu dinadinsul. În sfîrșit, o comparație sau o metaforă evocă nu numai un aspect prin altul, dar și sentimentul care operează legătura, nuanța de sensibilitate care

face posibilă asimilarea celor două aspecte eterogene. Acest sentiment, această nuanță de sensibilitate este deseori la Ionel Teodoreanu de un lirism prea dulce. Iată pe doamna Deleanu ridicînd pălăria de pe părul Monicăi: „...surîse părului descoperit: era auriu cum sînt numai pletele de soare, pe care copiii vînători de fluturi le găsesc prin iarba crîngurilor, zîmbind sub pălăria lor, în locul fluturelui după care au azvîrlit-o" (I, p. 13). Trăsura aleargă pe șoseaua care taie cîmpul înflorit: „pe-alocuri s-alungau atîția maci, de parcă toate pozele Scufiței Roșii din cărțile de basme porniseră însuflețite, lăsînd albe paginile, rumenind cîmpiile..." (I, p. 18). Moș Gheorghe înflorește cosița Olguței: „cuprinzînd c-o mînă hățurile încrustate cu mînile Olguței, scotoci cu cealaltă în buzunarul de la piept, scoase o garofiță sălbatecă și binișor înfipse în pletele întunecate ale Olguței roșul luceafăr al dedeochiului" (I, p. 9—20). Fluturii, razele de soare, Scufița Roșie, luceafărul fac parte dintr-o recuzită imagistică prea veche și manifestă un sentiment fără vigoare. Neajunsurile lui Teodoreanu sînt totuși acele ale calităților lui. Nu atît lipsa, cît abundența o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viață proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decît cu participare.

Un autor care manifestă unele afinități cu Ionel Teodoreanu, în tendința comună de a face să fuzioneze povestirea cu viziunea, este Emanoil Bucuța, căruia proza noastră mai nouă îi datorește în primul rînd anexiunea unui sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic, fenomen paralel cu pătrunderea lui în pictura vremii sau în poezia lirică a lui Ion Pillat. In *Fuga lui Șefki*, 1927, povestea unui băietan turc, care, purtat de vehemențele rasei sale de războinici, fuge din calea iubirii moleșitoare, într-o luptă care se dă mai întîi cu sine însuși, apare talentul unui ochi plastic, procedînd însă nu atît prin sclipire imagistică, cum lucrul se întîmplă la Teodoreanu, cît prin bogate descripții, alunecînd adeseori către minuția laborioasă. Iată, de pildă, momentul în care Șefki coboară legat de frînghia, încredințată unor camarazi de jocuri și unor rivali, pe zidul de piatră al malului dunărean, pentru a prinde puiul de erete: „Șefki alunecă spre culcușul eretelui. La început ierbăria deasă, plină de pulbere și de semințe pipărate i se scuturase

în cap și-l înecase. Fluturi mici, pestriți, și lăcuste cu aripi roșii tresăriseră din toate părțile. Piatra, pe sub mușchiul ei de piept păros, se umpluse de mișcare. Cîte o șopîrlă își ținea ochii de nestemate la el, ca turnată în aur. Numai gușulița i se bătea zvîcnit. Pînă pierea pe neașteptate în vreo gaură, ca să dea poate de veste stăpînului de dedesubt, încolăcit verde pe comorile lui, în măruntaiele cetății. Frămîntări șerpuite ale tufărișului arătau fuga prin adăposturi și a altor viețăți, cu solzi sau cu blană. Din cînd în cînd apa suna departe și înfundat, de căderea melcilor sau a bucăților de moloz" (p. 43). Procedeul imagistic este deci cu totul altul decît la Teodoreanu și s-ar putea spune că, pe cînd filiațiile acestuia din urmă urcă pînă la metaforismul lui Delavrancea, Bucuța se leagă mai degrabă de arta descriptivă a unui Macedonski. Pe de altă parte, pe cînd Teodoreanu folosește cu multă preferință dialogul, pe care îl stăpînește cu virtuozitate, în romanul lui Bucuța, oamenii nu vorbesc cu naturalețe, replicile lor nu par trecute prin urechea autorului. Bucuța este în schimb un om cu multe cunoștințe, un spirit învățat și exact, deprins cu metodele observației, și împrejurarea aceasta explică abundența notației substantivale, lucrurile înseși mai mult decît impresiile subiective în legătură cu ele părînd să fixeze atenția sa. Caracteristică în această privință este descrierea înghețului care îl cuprinde într-o noapte pe Șefki: „Șefki nu se mai mișcă. Rămase multă vreme așa. Era fără viață și negru în frunziș, ca unul din trunchiurile de salcie ale apei. Îngheța. Își simțea oasele goale, mărgelele și noduleţele palmei, încheietura pumnului, fluierele brațului, ciolanul umărului, coșul pieptului, șurupul știrb de lemn al șirii spinării, aripile șoldurilor, fără carne și fără zgîrciuri" etc. (p. 128). Mulțimea detaliilor concrete ale acestei descrieri cvasi-științifice, cu abundența ei de substantive variind expresia detaliului anatomic, dă măsura stilului, lipsit poate de căldură comunicativă, dar exact și prob, niște calități de care tocmai epoca noastră, cultivînd improprietățile imagismului, are multă nevoie.

Dacă romanele lui Ionel Teodoreanu sînt construite cu o largă întrebuințare a dialogului, care strîmtează în proporție spațiul pe care și-l rezervă comentarul și povestirea autorului, acest spațiu este mult mai dilatat la Cezar Petrescu, care își analizează personajele cînd strămutîndu-se în

interiorul lor, cînd privindu-le dinafară. Dialogul joacă la acest scriitor primul dintre rolurile pe care le-am distins mai sus, acela de a reliefa imaginea unui ins sau a unei situații. Întinsul loc destinat comentariului și narațiunii acordă unui roman ca *Întunecare*, 2 vol., 1928, acela în care Cezar Petrescu ajunge la plinătatea măsurii lui, caracterul unei lucrări de analiză și de reconstrucție a unui moment important al societății noastre, Războiul Întregirii cu epoca de înfrigurare care l-a precedat și cu dezamăgirile apărute mai tîrziu. Printre autorii care au contribuit la înflorirea contemporană a romanului, Cezar Petrescu este, fără îndoială, acela care dispune de cel mai întins cîmp de observație. Nimeni altul, alături de el, n-a erijat o frescă la fel de completă a societății noastre. Aproape nu există categorie care să nu fie reprezentată în vasta și stufoasa construcție a *Întunecării*, unde un mare număr de personaje, cu fizionomii individualizate, își trăiesc drama lor. Efortul de integrare al *Întunecării* este unul din cele mai diligente ale literaturii noastre. Mulțimea detaliilor, forfota omenească în care apar tot alte și alte figuri, dau un caracter oarecum nelimitat construcției lui Cezar Petrescu, pentru care modelul diriguitor pare să fi fost epopeea naturalistă a lui Tolstoi, *Război și pace*, sau *Comedia umană* a lui Balzac, nu romanul francez după formula mai nouă a lui Flaubert în *Madame Bovary*, operînd cu un număr restrîns de personaje și construind pe axa unei intrigi unice, ca în compozițiile dramatice ale tradiției clasice. Dar, pe cînd și la Balzac, și la Tolstoi, și la Flaubert creația în întregime obiectivată dă poetului un fel de indiferență demiurgică față de creaturile sale, așa încît rămîne totdeauna o problemă oarecum insolubilă a criticii să identifice printre acestea pe autorul însuși, cu atitudinile și sentimentele lui, în romanul lui Cezar Petrescu, figura lui Radu Comșa îndeplinește incontestabil acest rol, și prezența lui de-a lungul întregii compoziții o subliniază liric în întregime. Pe de altă parte, analizele lui Cezar Petrescu, foarte întinse în suprafață, îmbrățișînd un mare număr de situații și reacții sufletești, este drept a spune că nu coboară niciodată în adîncimi. Ceea ce ni se arată că trece prin sufletul eroilor săi, nu depășește uneori nivelul unor generalități ale reflecției, sub care simțim că pot fi straturi mai profunde, mai inedite. Iată, de pildă, pe Radu

Coșma străbătînd într-o caldă zi de vară străzile Bucureștilor: „Il priviră lung două femei; una se întoarse spunînd ceva tovarășei. Avea rochia albastră, de culoarea fulgerelor noaptea; i se vedeau pulpele rotunde în ciorapi de mătase aurii. Își amintea de undeva figura. Sînt multe figuri pe care le recunoști, fără să le fi cunoscut vreodată. Chipuri fără nume, întîlnite pe stradă, într-un restaurant, într-o gară, între două trenuri. S-au oprit ochii în treacăt. A rămas imaginea lor fugace, ascunsă undeva, de unde acum tresare. Oamenii cu bucurii, cu griji... Ciudat: atîția cîți trec pe lîngă tine, fără să știi cine sînt, ce duc cu ei!... Liceanul acesta cu tunica de doc, alături de fetița de școală, cu ghiozdan și coada pe spate. Domnul cu barbișon alb, care privește în vitrina magazinului cu ghete. Din buzunar i se vede jumătate de ziar, cu inscripția din jumătate de titlu: *L'Indép*... Ofițerul care-și admiră cizmele de lac. Și doamna încărcată de pachete, cu copilul de mînă, nehotărîndu-se să traverseze... Cîți din aceștia întîlnești într-o zi? Două mii, trei... Nenumărați. Ce-i așteaptă acasă? Ferestre cu perdelele trase; un cîine îi întîmpină gudurîndu-se; copiii, nevasta... O scrisoare de undeva. Nu curge apa. A plecat servitoarea. Trebuie schimbată mobila din salon. Au dușmănii de moarte și se iubesc absurd. Doresc ceva, care n-are să se întîmple niciodată, și sufăr pentru cine știe ce dureri, pe care chiar dacă le-am ști, ni s-ar părea cu desăvîrșire indiferente..." Și mai apoi: „Toți sînt taine închise, ferecate cu șapte peceți". În fine: „Acesta e adevărul cel teribil. Trăiești cot la cot cu semeni de-ai tăi, pe care n-ai curiozitatea să-i cunoști nici cît ai avea-o pentru o vietate din altă planetă, ori din altă epocă geologică..." (I, p. 39—41). Aceste observații, această ușoară filozofie împrumutată lui Radu Comșa nu pornește desigur din adîncimile lui. Radu Comșa gîndește și simte convențional.

Într-un chip destul de surprinzător, printre mijloacele sale stilistice, Cezar Petrescu folosește adeseori pe acele ale estetismului modernist, cu multele elemente puse la dispoziție de aluzia literară, de arte, de științe, feluritele asociații pe care i le procură o curiozitate cam răspîndită. Iată, la cazinoul din Constanța apare o portugheză: „O portugheză, exclamă Luminița recitînd *Larousse*-ul, o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă

republică situată la extrema Ibericei !... Capitala : Lisabona, în provincia Estramadura, arhibanalizată de poeţii simbolişti. Oraş însemnat : Porto, cu vinuri vestite, despre care poate să ne spună ceva mai pe larg unchiul Pol. Portugalia, în sfîrşit, patria apei de păr, a lui Camoëns şi doñei Ines de Castro !... Pentru rest şi detalii precise, adresaţi-vă domnului, care-o face pe mironosiţa. Vă poate delecta şi cu un Fado do amor, din repertoriul popular..." (I, p. 7). Un alt personaj îşi aminteşte vizita sa la Muzeul Oceanografic din Monaco : „E o clădire foarte frumoasă, explică el, cu priveliştе la cincizeci de metri deasupra mării şi cu minunate decoraţiuni de mozaic şi vitralii. Ce crezi că am descoperit, etichetat cu cele mai poetice numiri din mitologia greacă ? Nereis, Hermione, Meduza, Astarte, Argonauţi... Tot felul de larve urîcioase, viermi păroşi, crustacei dezgustători şi gîngănii, să nu le vezi cumva prin vis !... Bietul Omer, nu şi-ar mai recunoaşte divinităţile !..." (I, p. 14). Ştiinţele, foarte mult puse la contribuţie, dau explicaţiilor lui Vasile Probotă caracterul unei adevărate dizertaţii doctorale, debitată însă cu zelul unui şcolar. Este oare ştiinţa imorală ? „Nu e nici morală, nici imorală, zîmbi dascălul de ştiinţe, de astă dată el cu compătimire şi ironie faţă de asemenea erezii comune. Nu e morală, nici imorală, fiindcă nici natura nu e morală ori imorală. E indiferentă ! Nimeni nu s-a indignat fiindcă sulfura de carbon miroase neplăcut, ori fiindcă acidul prusic ucide fulgerător. Sînt realităţi, pe care ştiinţa le constată, le verifică şi cîteodată încearcă să le explice. Omul e o oxynitrocarbură de hidrogen coloidal cu cîteva impurităţi, atît ştim sigur" etc. (I, p. 15—16). Atîtea elemente ale culturii, strecurate în vorbirea personajelor, în lipsa unei imaginaţii care vede mult, trebuie să dea varietate stilului, o însuşire mult cultivată, după cum s-a văzut şi mai sus, de către autor.

Cu Gib I. Mihăescu reapare încă o dată, după Rebreanu, romanul tare, zguduitor, cu motivele culese din viaţa obscură a subconştientului. *Rusoaica*, 1930, o scriere în care pot fi studiate toate tendinţele artistice ale lui Gib Mihăescu, conţine analiza obsesiei erotice a locotenentului de grăniceri Ragaiac, care, în bordeiul lui de pe malul Nistrului, la sfîrşitul războiului trecut, atunci cînd bătrînul fluviu [...] era în fiecare noapte trecut de noua migraţiune a popoarelor,

aşteaptă să-i apară femeia mult rîvnită a dorurilor nutrite în singurătate. Vocabularul romanului este cules din sectorul expresiilor forte, cu adjective precum : „brusc", „sufocant", „dîrz", „sterp", „straşnic", „drăcesc", „sinistru", „năprasnic", „enorm", „impetuos", „agitat", „vehement", „crud", pentru „aspru", cu verbe ca : „a îmbrînci", „a copleşi", „a ţîşni", „a străpunge", „a împunge", ba chiar „a horipila", cu substantivele : „năprăsnici" şi „năprasnă", nelinişte", „rînjet", „cruzime", „sarcasm", „paroxism", „groază", „nebunie", „ţîşnituri", „dezastre" etc. Sfera verbală a lui Gib I. Mihăescu oferă clar icoana sentimentelor zugrăvite, cu darurile unui analist de o rară pătrundere, într-un stil care stăpîneşte multe resurse. Imaginile tari se asociază vocabularului : amintirea Niculinei, înlocuind deocamdată pe rusoaica visată, era, ni se spovedeşte locotenentul Ragaiac, „înfiptă ca un stîlp de jar în creierul meu" (p. 55). Despre o altă femeie ni se vorbeşte ca despre „somiera lăptoasă a corpului Mariucăi" (p. 59). O bănuială brusc apărută, în timp ce se odihnea la umbra unei sălcii pletoase, îl face pe Ragaiac să sară ca ars „de parcă salcia pletoasă s-ar fi încordat deodată ca o imensă caracatiţă, gata să mă apuce cu chica ei enormă de nenumărate şi flexibile picioare" (p. 85). Senzaţia organică, deşi nu cu freoventa semnalată la Rebreanu, dar cu metafore pe care le-am spicuit şi în paginile acestuia, apare şi în *Rusoaica* : „Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coşul pieptului cu lovituri de ciclop" (p. 86) sau : „eram sufocat : mă mir cum bătăile de berbec ale inimii nu se auzeau de la o distanţă aşa de mică" (p. 87). Cînd pătrunde într-o încăpere cu aerul confinat : „Şovăii ameţit şi simţii cum tot aerul curat de deasupra se desface ca o tencuială stricată şi cade, astupîndu-mă sub moloz" (p. 93). Vîntul urlă afară : „Auzirăm vîntul hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri grele, cu chiţcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de şobolani enormi, în număr nesfîrşit" (p. 121). Fantezia lui Gib I. Mihăescu îi oferă imagini de groază, halucinante, care, împreună cu asociaţiile legate de vocabularul pe care îl întrebuinţează de preferinţă, creează atmosfera scrierilor lui, răcorită pe-alocuri prin ironia sau autoironia autorului.

Gib I. Mihăescu este un ingenios observator al aparenței umane. În timp ce, prin tălmaciul său, ia interogatoriul noilor-sosiți de peste Nistru, Ragaiac mărturisește că „după ce sfîrșeau, le răspundeam și eu, adulmecînd ca un veritabil căpitan de haiduci aspectele fizionomice pe care le produceau pe fețele lor cuvintele mele" (p. 21). Darul pătrunderii sale psihologice are uneori nu numai șiretenia unei căpetenii de haiduci, dar și subtilitatea unui detectiv abil. Cînd Niculina, soția contrabandistului, țesînd mrejele ei, trezise în sufletul lui Ragaiac sentimente împărțite: „Mă uitai adînc în ochii ei, observă eroul care se spovedește, să văd pînă unde jocul apelor din funduri era al sincerității și de unde începeau cercurile minciunii și ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fîntîni fără sfîrșit? Atîta doar înțelegeam acuma, un mic cerc, unul singur cel puțin, ondula și creștea acolo și pentru sufletul meu" (p. 108). Cînd nu este aparența fugară, prinsă în scăpărarea unui fulger, întîmpinăm portretul compus, măestru în a reda caracterul complex, îmbinat din nuanțe eterogene, ca al acestei Ghena Kersanova: „Micul ei nas puțin gîtuit spre vîrful care căuta în sus și o dispoziție spre rîs a pomeților stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer ștrengăresc, foarte simpatic dealtminteri, accentul tragic al sprîncenelor îmbinate pe ochii fără fund și priveliștea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase și schimbătoare sub incidențele luminii — ca fumul de cățui al unei divinități negre — din împletirile leneșe ale căruia apărea figura cea cu două măști" (p. 16). Altă dată este chipul mongolic, construit în liniile precise ale unei aqua-forte: „Îl cuprinse în conul de lumină al felinarului meu electric, de buzunar. Un chip tăiat de linii dure și multe, nesimetrice; ochii mici sub smocuri aspre de sprîncene. Sub nasul gros, de formatul și coloarea unei pătlăgele vinete, individul era spîn; dar de-o parte și de alta a nărilor, alte două smocuri țepoase și rare încălecau colțurile buzelor. Fălcile, de asemenea, i-erau golașe, dar și în vîrful bărbiei și dedesubtul ei se zburleau ca niște ace înfipte în perinuță aceleași țepi aspre și rare" (p. 217).

Ochiul care vede atît de bine chipul omenesc surprinde și aspectele naturii, în mărețe peisaje scuturate de vehemența sentimentului. Iată venirea iernii pe malul Nistrului: „Un frig aspru și posomorît se lăsase de cîteva zile și apele leneșe ale fluviului prinseră pojghiță pe maluri. Apoi într-o bună dimineață valea se drapă întreagă în vestmînt de nuntire. Un vînt greu și întunecat începuse o năvală căzăcească dinspre răsărit și soarele trebui să stea multă vreme ascuns după norii care vărsau nămeți. Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie și încete ca niște hoarde adormite în șea. Pe maluri însă începutul înghețului se amuza să descrie festoane albicioase și neregulate de pojghiță, suprapunîndu-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra și pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta încă zile în șir, pînă cînd îngheță el însuși și căzu la pămînt, șarpe de sloi, care se preface în bucăți. Atunci pustiul alb încremeni cu magnificile și candidele-i dune și Nistrul încremeni însuși, iar văzduhul rămase tot posomorît." Și după această descriere, în frazare bine cadențată, cu sfîrșituri de frază, întrebuințînd materialul imagistic al pitorescului local, cu „hoarde adormite în șea" și cu „năvala căzăcească" a vîntului dinspre răsărit, iată și convoiul năvălitorilor, defilînd parcă în lumina unei alte planete decît aceea pe care se adăpostește viața: „Pentru a nu atrage vreo luare-aminte dinspre partea cealaltă, nu aprindeau nici o faclă, la această înmormîntare de oameni vii. Albele palori ale straturilor de zăpadă, solidificate pînă la extrem, dau împrejurării toată aparența sepulcrală de care era nevoie. Iar deasupra, în nopțile limpezi, bolta avea reflexe de sticlă: stelele fixe nu mai tresăreau de nici un suflu și în gerul interspațial, printre bancurile de fantasme, convoiul aluneca în lumea de apoi — figuri rude și bărbi grele, ochi secați de orice speranță — ca printr-un peisagiu lunar" (p. 136—138). Fantasticul intră în astfel de descrieri în slujba romanului realist.

Pătrunderea psihologică a lui Gib I. Mihăescu este una din cele mai de seamă în generația sa. Folosind convenția literară a romanului-confesiune, scormonirea psihologică ia la el formele autoanalizei. *Rusoaica* ne oferă destule exemple ale darului pe care încercăm să-l urmărim în procedeele sale. Iată episodul în care Ragaiac, găsindu-se în prezența Niculinei, soția contrabandistului pe care tocmai îl arestase, încearcă să identifice cu luciditate sentimentele pe care le putea avea pentru el femeia de care el însuși se sim-

ţea legat printr-o puternică pasiune a cărnii. În drumul către casa Niculinei nehotărîrea dacă trebuie să-i aducă brutal vestea arestării soţului sau dacă trebuie s-o amîne pe cît s-ar fi putut, împarte cugetele lui Ragaiac. O imagine plastică concretizează situaţia : „În suflet îmi furnica, în acelaşi timp cu nerăbdarea cea mare, o stînjenire, o dorinţă de întîrziere, cu cît distanţa se micşora ; în sufletul meu curgeau două cuiburi de furnici în sens contrar". Cu această frămîntare, Ragaiac intră totuşi în locuinţa Niculinei, odată cu vîntul neîndurător de afară, cu masca placidă a marilor neliniști : „Intrai cu întunericul şi cu o volbură bubuitoare de vînt, tragic şi calm ca un arhanghel ce-a descins de pe-o aripă de nor" (p. 119). Mărturisirea este făcută, şi cînd, după notarea mai multor oscilaţii ale sentimentului, Ragaiac resimte teroarea respingerii, a rupturii definitive, la care de-aci înainte se putea aştepta oricînd, zîmbetul laşităţii i se aşază pe buze, murdărindu-i figura. Lucidul autoanalist o resimte prea bine : „Mă apropiai cu pas ferm de dînsa, tăindu-i ieşirea, cu buzele mînjite de un rînjet fricos" (p. 123). În tăcerea grea care se instalează între ei, apare o notaţie de un gen mai vechi, cunoscut de la Caragiale, acompaniamentul naturii : „Vîntul bubui deodată în apropiere, plesni geamurile ca o coadă piezişe şi se îndreptă în zbor fîlfîitor. Îl ascultarăm cum se îndepărtează tot mai mult pînă cînd nu se mai auzi." Dar tot atunci Ragaiac îşi arată stîngăcia lui încurcată, pe care o corectează printr-un gest simbolic, prin care vrea să dovedească hotărîrea lui de a stăpîni situaţia, de a face act de autoritate calmă : „Dacă vreau, te arestez şi pe tine, îi strigai, cînd fusei pentru a doua oară repezit în părete. Ea-mi răspunse cu un surîs atît de amar, de dispreţuitor şi de sfidător, că-mi fu ruşine de această ameninţare. Nu mai era nimic de pierdut : mă repezii înainte orbeşte. Şi dădui peste un scaun... Pe care-l ridicai şi mă aşezai..." (p. 123—124). Şi pînă la actul posesiunii, cu care se încheie scena luptei interioare dintre cei doi potrivnici, trăsăturile expresive, de felul celor spicuite mai sus, se urmează într-un ritm precipitat, care opreşte răsuflarea. Pentru ilustrarea „scenelor tari", în tehnica noului realism psihologic, momentul fixat este desigur unul dintre cele mai elocvente.

Analizele lui Gib I. Mihăescu nu evită caracterizarea sentimentelor. Totuşi, el le întreprinde uneori prin mijlocirea dialogului pur, ca în acele pagini (p. 217 urm.) în care apare figura de o rară complexitate a lui Ilia, personaj folosit mai tîrziu pentru sarcina unei spionări, un exemplar desprins din noianul popoarelor, cu vorbirea lui plină de umilitate pioasă şi de rezistenţă pasivă, în care ni se pare a desluşi şiretenia unui ins format în lungul trecut al unei societăţi întemeiate pe dispreţul omului. La toate întrebările relative la originea lui, Ilia, omul maselor anonime, exponentul popoarelor migratoare, ca în adîncul trecut scurs pentru el fără schimbări, nu poate da alte răspunsuri decît acele ale înjosirii consimţite, prin care scînteiază viu umorul. Puternicele pagini ale acestui dialog, în care figura unui ins care nu poate să se determine în nici un fel este totuşi adînc individualizată, trebuiesc citite în întregime. Ele sînt printre cele mai frumoase ale *Rusoaicei*, romanul prin care slavismul vecin, resimţit nu numai ca pitoresc, dar şi ca sferă patetică de probleme, intră în literatura noastră.

Nutrit din experienţa Războiului Întregirii, alături de *Intunecare* şi de *Rusoaica*, dar dintr-o apropiere de încleştarea luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare şi romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, 2 vol., 1930, o scriere în care arta analizei cîştigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filozofie Ştefan Gheorghidiu, care, odată cu războiul, trăieşte agonia şi moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecţii psihologice de mare fineţe. Spre deosebire de Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, cea ce izbuteşte mai bine autorul *Ultimei nopţi de dragoste...* nu este atît afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei, cît exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice. Întocmai ca moraliştii clasici, dar, evident, în primul rînd cu mijloacele de naraţiune şi prezentare ale unui romancier, analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămureşte elementele constitutive, în treptata lor însumare, cu un adevărat „spirit de geometrie". Iată, de pildă, episodul în care gelozia pune stăpînire pe sufletul lui Gheorghidiu, tînărul însurat de curînd (I, p. 118 urm.). Cu prilejul unei excursii la Odobeşti, într-un grup numeros şi vesel,

Gheorghidiu observă apropierile în progres dintre soția lui și un „vag advocat", descins de curînd din cabaretele Parisului, de unde adusese știința noilor dansuri. Încă din momentul în care tînărul menaj fusese anexat de vesela „bandă", Gheorghidiu observă că începe a fi comparat, mai întîi ca ținută fizică, cu „dansatorii" cercului. „Aveam pe urmă manșetele prea largi și cu colțurile sucite în afară (își amintește autoanalistul), pe cînd, «dansatorul» pe care-l priveam avea manșetele bine întinse, mici, care-i prindeau mîinile ca niște cătușe de mătase." Ghetele îi erau mai scîlciate, părul mai puțin îngrijit, hainele mai uzate: „N-ar fi bine să-ți comanzi azi sau mîine două costume noi ?" îl întrebă într-o zi soția. Comparația fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează. Cînd excursioniștii se așază în automobile, soția lui Gheorghidiu desface de mai multe ori grupurile formate, pentru a avea în trăsura ei pe „dansator". Și deodată o deziluzie precisă. Excursia ar fi trebuit să fie „o voluptoasă incursie în viața celorlalți, pe contul nostru amîndorora, și iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus". Refuzul intimității este al doilea simptom. Urechea subtilă a lui Gheorghidiu prinde acum intonații care vor să spună desigur mai mult decît ceea ce un ascultător indiferent ar fi putut pricepe: „Dacă mașina era să calce un cîrd de gîște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spuie cu totul altceva decît spunea". Soția lui Gheorghidiu avea o taină; comunicările ei mergeau la dreapta, către „dansator", nu la stînga, către soț. Pe drum, o pană de motor oprește automobilele și femeia se lasă cu plăcere fotografiată de tînărul veșnic „asortat", desigur pentru a se lăsa mai bine admirată cu brațele încărcate de flori, ca „o icoană împodobită". Cochetăria intră în scenă. Ajunși la vremea mesei, iar schimbarea de locuri pentru a nimeri tovărășia plăcută. Și deodată iubirea care suferea se transformă în disprețul lucid: „Sînt cazuri, se analizează Gheorghidiu, cînd experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă subt un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, subt o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar." Cînd a doua zi se prezintă cu întîrziere

la masă, ea găsește liber, rezervat, locul de lîngă tînărul dansator. Taina suferinței lui devenise deci publică: „Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul". Și Gheorghidiu se simte suit pe „un piedestal de ridicul", ceea ce sîngerează pentru întîia oară amorul lui propriu. Femeia îi dăruiește totuși o mîngîiere grăbită: „Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru..." Orchestra începe să execute un cîntec nou, pe care cei doi, deveniți acum un grup solidar, îl cer de mai multe ori. Posomoreala lui Gheorghidiu devine atît de evidentă, încît o vecină îi adresează întrebarea malițioasă: „Ești gelos ?" Și cînd observă interesul cu care soția lui ascultă din gura tînărului explicațiile, în termeni tehnici, despre deosebirile dintre felurite motoare de automobile, o comparație concludentă i se prezintă din vremea cînd logodnica îl însoțea la cursurile de matematici, cu o pasiune care în alte condiții nu s-ar fi produs. O doamnă cere curtezanului un pahar de vin, pe care acesta pregetă să i-l servească, pînă cînd soția lui Gheorghidiu i-l toarnă ea însăși, căci ea „simțindu-se preferată și stăpînă, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, așa cum regele Spaniei spală, în joia mare, doisprezece cerșetori pe picioare". Cînd, deodată, ușuraticul curtezan pare a oferi atențiile sale unei alte doamne, suferința pune stăpînire și pe soția lui, declanșînd în sufletul lui Gheorghidiu curentul unui fel de duioșii, repede întreruptă de sentimentul singurătății mai adînci, căci nu numai bucuriile, dar și durerile se țeseau acum cu excluderea lui. Teroarea că femeia lui s-ar putea da străinului, cu reprezentarea lubrică a posesiunii impure, zguduie, în fine, pe Gheorghidiu. Iar cînd se convinge că actul infam nu s-a produs, recunoștința pentru femeia frivolă și o stranie liniște vin să-l aline. În sfîrșit, cînd intimitatea, atîta vreme imposibilă, se restabilește noaptea tîrziu, în iatac, învinuirile se dovedesc de o inconsistență uimitoare. „Ce să-i reproșez ?" se întreabă Gheorghidiu în fața femeii gata să ia inițiativele luptei. Nici un fapt precis nu se prezintă amintirii lui. Scena se rezolvă în bagatele, căci „tot ce e sens, tot ce e adevărat, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propozițiuni, ca aburul prin țevile plesnite". Și o oboseală, o senzație de sfîrșeală, în care întreaga realitate îi apare ca resturile veș-

tede ale unui festin, încheie drama acestei crize de gelozie. Îmbelşugatele pagini, vreo treizeci la număr, din care n-am extras, dealtfel, toată bogăţia observaţiilor incisive, urmăresc două serii de evenimente paralele, pe ale tinerei doamne Gheorghidiu, în progresele interesului ei pentru „dansator", cu comparaţiile defavorabile soţului, cu căutarea intimităţii noului apărut, cu manifestările mascate ale sentimentului ei, cu solidarizările stabilite între timp, cu cochetăria, cu falsa bunăvoinţă compensatorie arătată soţului, cu parada siguranţei de sine în faţa rivalei posibile, cu suferinţa dezamăgirii trecătoare, pînă la agresivităţile finale, tot atîtea stări reflectate de oglinda limpede a soţului gelos, evoluînd el însuşi prin sentimentul stînjenirii, al singurătăţii morale, al dispreţului, al amorului propriu ofensat, al bănuielii infame, al recunoştinţei şi liniştii care i se substituie, pînă la oboseala urmînd neputinţei de a cuprinde făptura de abur a sentimentului tulburător. Ştim bine acum ce este gelozia, ce remarcă ea, ce motive joacă în determinările ei sufleteşti, ce note face să răsune pe claviatura inimii. Scriitorul a procedat ca un moralist din tradiţia unei doamne de Lafayette sau a unui Stendhal. Descripţia lui este o pagină clasică, în spiritul analizelor carteziene ale pasiunilor sau în acela al „ideologiei" veacului următor, prin preocuparea de a lămuri motivele intelectuale, cu claritate şi distincţie. Sentimentele nu ne sînt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii iraţionale ale sufletului, ci ca consecinţele unor acte de reprezentare şi de judecată. „Atenţia şi luciditatea, explică Gheorghidiu în spirit stendhalian, nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, aşa cum dealtfel atenţia sporeşte şi durerea de dinţi. Marii voluptoşi şi cei care trăiesc intens viaţa sînt, neapărat, şi ultralucizi" (I, p. 156). Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natură reflexivă şi pătrunzătoare, care suferă pentru că gîndeşte şi analizează.

Acestea fiind poziţiile lui Camil Petrescu, se înţelege care va fi materialul plastic întrebuinţat de el. Scriitorul a folosit mult imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minţii, imaginea intelectuală, altceva totuşi decît alegoriile patetice remarcate pe-alocuri în stilul altor scriitori. Cînd, în timpul unei discuţii, Gheorghidiu constată deosebirea dintre ideile exprimate de convorbitori şi propriile lui concepţii asupra subiectului, „simplismul convins al acestei discuţii,

observă el, mă făcea să surîd nervos, căci se suprapunea celor înveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roşul cade alături de conturul negru" (I, p. 13—14). Natura lui pasionată şi stîngace îl face pe Gheorghidiu să ne propună următoarea comparaţie: „Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greşeli, ca un jucător la ruletă, care, încercînd să se refacă, mizează mereu în contratimp: de două, trei ori, pe rînd, roşu şi trece apoi pe negru, tocmai cînd acesta nu mai iese, revine şi, aşa la nesfîrşit, cu îndîrjire" (I, p. 17). Gheorghidiu întrebuinţează o dată expresia „nelinişte metafizică", şi tînăra lui soţie îi cere mai tîrziu explicaţii asupra înţelesului acestor cuvinte, cu un fel de curiozitate amuzată: „M-a mirat, lămureşte el, că a reţinut expresia, dar pare-se că a frapat-o ca pe excursionişti un obiect de curiozitate colorată, în muzeu" (I, p. 95). Nici una din aceste imagini şi celelalte multe din aceeaşi categorie, care ar mai putea fi citate, nu ne fac a „vedea" aparenţe, ci a „înţelege" gînduri şi situaţii. Astfel, într-o psihologie a imaginii în literatura noastră, după imaginile sensibile ale lui Arghezi şi Teodoreanu, după imaginile alegorice ale lui Galaction, după imaginile de un crud realism ale lui Rebreanu, după imaginile cu funcţia de caracterizare internă ale lui I. Vinea etc., iată imaginile intelectuale ale lui Camil Petrescu.

Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu, nici un alt scriitor n-a îndrăznit să amestece în naraţiunile şi analizele sale atîtea idei generale. Cînd Gheorghidiu este peste măsură de iritat de superficialele discuţii asupra iubirii, purtate între camarazi, la popotă, el izbucneşte: „Cum să admiţi formula de metafizică vulgară, că iubirea sufletească e o conjugare de entităţi abstracte, cari cînd se desfac se regăsesc, în aceeaşi formă şi cantitate, ca înainte de contopire?" (I, p. 23). Imaginea intelectuală vine să ilustreze adevărul: Din doi litri de apă şi sare se pot izola cantităţile exacte ale celor două corpuri amestecate, dar femeia nu-şi poate retrage, după voinţă, partea de suflet pe care a adus-o în contopirea iubirii. Iar mai tîrziu, fără comparaţii lămuritoare: „Orice iubire e un caz de monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă" (I, p. 24). Teorii livreşti intervin adeseori în reflecţiile studentului în filozofie: „La origină (Bergson are

neîndoios dreptate) inteligența n-a fost decît un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas și azi același lucru" (I, p. 49). Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan, un politician lipsit de scrupule, nu manifestă sentimente umane decît pentru copiii săi, căci ne spune nepotul filozof: „O explicație, în ordinul specific psihologic, a acestei bunătăți, ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decît în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejdile, actele și atitudinea în decursul vieții" (I, p. 81). Și cinicul Nae Gheorghidiu nu cunoștea în felul acesta decît pe copiii săi. Într-un chip destul de surprinzător, astfel de reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă, se compun la un moment dat într-un întreg curs de istoria filozofiei, de la hilozoiști la Bergson, debitat de zelosul învățăcel tinerei neveste, într-o seară de intimitate conjugală. „Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că nu toți oamenii visează după aceleași regule?" întreabă nevasta. Și soțul: „Asta s-au întrebat și ceilalți filozofi, cetind pe Kant. El spusese că există o «conștiință în genere». Dar, se vede că e prea puțin... Pe tine te mulțumește această afirmație, căci pe confrații tăi într-ale filozofiei nu..." În același moment junele zelator într-ale filozofiei și amorului se pomenește „cu amîndouă pernele de puf și dantelă în cap" (I, p. 111). Astfel de eclipse ale bunului-gust, la un autor de valoarea și însemnătatea lui Camil Petrescu, rămîn o simplă ciudățenie.

În *Patul lui Procust*, 2 vol., f.a., al doilea roman al lui Camil Petrescu, procedeele compoziției au suferit o radicală transformare. *Ultima noapte de dragoste...* era un roman compus la persoana întîia, în forma povestirii și autoanalizei lui Gheorghidiu, care, după scena discuției violente la popota ofițerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut și continuă de-acolo pe direcția unilineară a dezvoltării evenimentelor în timp. O tehnică clasică, folosită de Virgil în *Eneida*. *Patul lui Procust* este compus din două confesiuni ale unor personaje deosebite, relative la aceleași evenimente și completate cu unele din scrisorile pe care ele le primesc și cu adaosurile finale ale autorului, un procedeu care permite identificarea situațiilor și ale caracterelor prin încrucișarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist; el pare a ști că ceea ce numim „adevărat" este totdeauna produsul unui punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoștinței este a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern. Dar, în afară de acest motiv teoretic, rămas învăluit, ultimul roman al lui Camil Petrescu aduce și motive mărturisite de ordin literar, o adevărată artă poetică a romanului nou, pe care, pentru interesul ei ca semn al orientărilor actuale, merită s-o considerăm mai de aproape.

Confesiunile pe care le însumează *Patul lui Procust* sînt datorite unor oameni care nu fac profesie literară și pe care autorul, convins că în literatură, ca și în teatru, diletanții, prin prospețimea manifestării lor, neconstrînsă de disciplinele tradiționale, sînt mai interesanți, îi provoacă să noteze ceva din viața lor. Materialul acesta va fi pus la dispoziția autorului care va face din el un roman. Doamna T. nu se lasă la început convinsă. Cum să facă? Nu știe să scrie. N-are stil. N-are talent. Dar autorul, în căutarea documentului viu, îi calmează neliniștea: „Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil, și chiar fără caligrafie" (I, p. 9). Cînd, mai tîrziu, Fred Vasilescu este provocat la rîndu-i să-și noteze amintirile, care împreună cu cele ale Doamnei T., urmau să coincidă ca focarele a două lentile, autorul liniștește aprehensiuni ca cele de mai sus, precizîndu-i: „Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cît mai mult, chiar cînd ți-ar pare încărcat și de prisos, fii prolix, cît mai prolix. Folosește, cînd vrei să te explici, comparația. Încolo nimic" (I, p. 37). Și Fred Vasilescu își face așa de bine treaba, încît romancierul care îi publică confesiunea, „abia ici-colo de a simțit obligația unor deslușiri, a cîtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri... complicînd puțin lucrurile nude... ca să evite indiscrețiile". Lucrarea literară nu s-a produs astfel nici prin idealizarea, nici prin potențarea materialului brut, pe care o cerea vechea estetică. *Patul lui Procust* ni se prezintă ca un document, ca un „dosar de existențe", nu ca o compoziție

literară, și meritul lui urmează a fi judecat după succesul acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite.

Dacă trecem peste convenția literară a acestui mod de încadrare, care amintește destul de aproape pe acel romantic al „caietelor găsite" sau al schimbului de scrisori, și judecăm fondul însuși al realizării, regăsim vechile daruri de analist incisiv ale lui Camil Petrescu, completate cu tot ce i-a putut aduce studiul lui Proust. De unde fraza în *Ultima noapte de dragoste...* era mai adesea scurtă și nervoasă, întîlnim acum lunga perioadă proustiană, cu incidentele ei, cu acea acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, care face ușor de recunoscut modelul prestigios. Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influență identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust. Nu ne vom opri mai mult asupra analizei izvoarelor, siliți să examinăm o poziție care, prin polemica ei împotriva valorilor de artă în literatură, pare să fi făcut impresie asupra tinerilor. De curînd, un valoros scriitor din generația nouă, d-l Mircea Eliade, a publicat sub titlul *Șantier* și cu indicația în adaos „roman" [1], fragmente din jurnalul său intim, notat în vremea anilor săi de studiu într-o universitate străină. În prefață ni se dau motivele justificatoare: „Nu înțeleg de ce ar fi «roman», scrie d-l Mircea Eliade, o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă — și n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gînduri, sau viața unui om între cărți și vise". Și mai departe: „Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întîmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere; se întîmplă și ratări, entuziasme, filozofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic..." (*Șantier*, 1935, p. 8—9). Ne găsim deci în prezența unui manifest al „existențialismului" literar. Dar d-l Mircea Eliade a spus cuvîntul hotărîtor: „Orice e viu se poate transforma în epic", ceea ce înseamnă că nu tot ce e viu se transformă de fapt și că este epic numai pentru că este viu. Un logician de forța și pătrunderea lui Camil Petrescu îmi va da desigur dreptate.

[1] Variată pe coperta interioară: „roman indirect".

Sînt oarecum în drept a face aceste constatări la capătul lungii analize la care am supus arta prozatorilor români în decursul ultimului secol. Concluzia cea mai generală care se desprinde din lunga tovărășie cu atîția autori și cu atîtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gîndirii și a sentimentului există procedee generale și individuale, unele trec de la maeștri la ucenici, altele apar prin grația inexplicabilă a marilor talente și aduc ca o lumină nouă, în momentele în care scrisul amenința să devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluție pe care am urmărit-o, n-am întîmpinat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exercițiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toți scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meșteri făuritori ai limbii, dezvoltînd virtualitățile ei. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri și sonorități variate, cunoaște imagini de felurite categorii, și scriitorii, adevărații scriitori, folosind și potențînd toate aceste mijloace, alegîndu-și un anumit sector al vocabularului, crescînd armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înșiși, în ce au ei mai profund și mai original. Limba are posibilitatea să nareze, să evoce și să analizeze, dar abia prin lucrarea literară narațiunile te seduc, evocările îți aduc în față splendoarea lumii sensibile, analizele îți comunică ceva din zbuciumul ființei omenești. Impresia literară nu este un dar al naturii, ci un produs al meșteșugului uman. Scriitorul este un artist. Cu această conștiință, prozatorii români, studiați aci mai cu seamă în latura contribuției lor pozitive, au împlinit una din cele mai nobile fapte spirituale ale poporului nostru.

Oct. 1939 — aug. 1941

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMÂNI

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BĂLCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B.-P. Hasdeu cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu „trei scalpeluri de artă", după cum le numește el în limbajul său metaforic: „critica, perspectiva și coloritul". Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ce privește „perspectiva", Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. „Perspectiva, scrie el, se cuprinde întru a dispune toate părțile întregului așa încît să nu vă întîmpine lacune esențiale alăturea cu detalii superflue; nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut; cele importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesoare abia să mijească mai încolo." Așa-numita „perspectivă" ar fi, deci, un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor stilistice în narațiunea istorică ne dovedește însă că perspectiva despre care ne vorbește Hasdeu nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar și a acelor unități mai limitate care sînt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se oprește pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea și învălmășeala unor

astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operația analizei și valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sînt însă criteriile valorificării și care sînt mijloacele capabile să sublinieze importanța superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă? Cum se produce repartizarea accentelor de importanță și cum le selectăm din ceea ce pentru un ochi indiferent ar putea fi o simplă masă amorfă, fără nici un relief?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluția unei astfel de probleme, interesînd estetica prozei, într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu, și vom folosi prilejul pentru a aduce noi preciziuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare.[1]

După tipul său adînc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el fapta, un episod în luptele naționale ale timpului. Condus de o asemenea concepție, intervenția valorificatoare va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personajele secundare sau pe acelea care sînt antipatice pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sînt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și sînt împinse, odată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, publicată

[1] Este vorba despre *Problema stilistică a imperfectului, Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii, Prezentul etern în narațiunea istorică* (n. ed.).

de A. I. Odobescu, ed. a II-a, 1877, p. 64—65: „Mihai sosi a doua zi, luni (23 ianuarie), de cu noapte, și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman la Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimineață porni spre Rusciuk, unde, după cum aflase, Mustafa-pașa, nedescurajat încă de atîtea înfrîngeri, mai strîngea oști și voia să-și mai cerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul *se grăbește, trece* Dunărea pe gheață pe la Marotin și își *înșiră* oștile mai sub porțile Rusciukului. El avea cu dînsul numai 10 000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4 000 oaste aleasă și 10 000 turci adunătură din Bulgaria. El își *îndeamnă* oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Cristos și mîntuirea patriei, și, cu frunte de leu, bărbătește, mai repede decît ai gîndi, *năvălește* asupra turcilor care abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se încăieră. Bătaia ținu cîtva, fu sîngeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși, trebuiră a se pleca furiei românilor; de la vreo 7 000 pînă la 8 000 căzură morți; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă îi *ucid* sau îi *prind* mai pe toți."

Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire, nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. Mihai *„se grăbește, trece* Dunărea", „își *îndeamnă* oștile", care năvălesc asupra turcilor și *„ucid* sau îi *prind* mai pe toți". Nici una din celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sînt puse față în față două personaje, eroul și adversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă despre Mihai și despre Mustafa-pașa, ne sînt descrise, de fapt, numai acțiunile celui dintîi, în timp ce acelea ale lui Mustafa sînt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sînt individualizate însă atît faptele lui Mihai, cît și cele ale dușmanului său, Si-

nan; dar, pe cînd cele dintîi sînt evocate la prezent, celelalte sînt povestite la trecut.

Iată interesanta pagină (extrasă din *op. cit.*, p. 128—129): „Sta să apună soarele după orizont cînd vestea că ajutorul așteptat a sosit vărsă sperarea izbîndei și un curagiu nou în inima acelei mîni de voinici români care ca niște zmei se luptau, trăgîndu-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor însă ce ai noștri și-l închipuiau tare nu era decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor și de reîmbărbătarea oștilor sale ca să smulgă biruința de la vrăjmași. El își *preumblă* privirea pe cîmpul bătăliei, *vede* mișcările turcilor și după dînsele își *pregătește* pe ale sale. Sinan-pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-pașa cu Mihnea-vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci *se așază* cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, *trimite* pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate, și Albert Kiraly *așază* cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și *stă* gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai *cugetă* în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El *hotărăște* atunci a se jertfi ca altă dată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn *cheamă* în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor, *smulge* o secure ostenească de la un soldat, *se aruncă* în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, *doboară* pe toți cei ce se încearcă a-i sta împotrivă, *ajunge* pe Caraiman-pașa, îi *zboară* capul, *izbește* și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, *se întoarce* la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică *înfioară* pe turci de spaimă, iar pe creștini îi *însuflețește* și-i *aprinde* de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate."

Alternarea trecutului cu prezentul și semnificația stilistică a acestei alternări sînt absolut evidente în fragmentul

de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personaje secundare asupra cărora scriitorul nu dorește să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan *„luase* inimă" *„vrea* a-i desface" pe români; Hasan-pașa cu Mihnea-vodă *„alergau* prin pădure" etc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezentul indicativului; el *preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște, smulge, se aruncă, doboară, izbește* și *se întoarce*. Prin această alternare a timpurilor și prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obține impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl folosește de atîtea ori.

Continuarea pasajului citat aduce o modificare a procedeului folosit pînă acum. De unde, pînă aici, relatarea faptelor lui Sinan și ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sînt readuse deopotrivă în lumina prezentului. „Sinan, văzînd aceasta, continuă Bălcescu, spre a da curagiu la ai săi, *ia* ofensiva și *trece* podul. Dar deodată *se vede* oprit în față de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea, și în coastă trăsnit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulțimea îndesată a turcilor, le *găurește* rîndurile și le *pustiește* toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-și pierde cumpătul, *izbutește* a-și întocmi oștile în rînduială; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea pe dinapoi, fierbintele și ucigătorul foc al lui Kiraly *zdrobesc* iară această rînduială; și turcii, minunați de îndrăzneala cu care românii, ce-i priveau ca biruiți, îi *izbesc* acum, *încep* a fugi răzlățați etc." (*op. cit.*, p. 129).

Care sînt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent deopotrivă cu acele ale românilor și ale lui Kiraly, ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, inițiativa luptei trece în mîinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanței, și mișcarea sti-

listică a povestirii subliniază evenimentul trecînd faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan *„ia* ofensiva", *„trece* podul". Dar deodată Mihai și ai săi își recîștigă avantajele amenințate un singur moment și povestirea continuă și pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adîncime, tehnica basoreliefului este suspendată într-o singură împrejurare, și anume atunci cînd faptele celor doi adversari egalîndu-se, ele conveneau a fi comprimate în același prim-plan al importanței.

Puțini sînt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanțe stilistice toate intențiile gîndului și sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităților expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuoz.

1940

NICOLAE BĂLCESCU, ARTIST AL CUVÎNTULUI

Aniversarea lui Nicolae Bălcescu, marele luptător pentru cauza națională și democratică a românilor, de la a cărui moarte s-a scurs un secol întreg, a produs un șir de manifestări scrise și vorbite, articole și studii, conferințe și comunicări, menite să limpezească atît rolul său în luptele politice, cît și contribuția sa în mișcarea de idei a epocii pe care a străbătut-o cu o chemare dintre cele mai însemnate. S-au analizat faptele și ideile gînditorului democrat și ale luptătorului revoluționar, acțiunea lui politică și ideologică împotriva iobăgiei și pentru independența națională, împotriva boierimii cosmopolite și în favoarea apropierii popoarelor în lupta lor comună pentru libertate și neatîrnare. S-au pus în lumină elementele materialiste ale concepției sale asupra istoriei, în care a recunoscut însemnătatea claselor sociale și a antagonismului dintre ele, ca și rolul pe care îl joacă masele populare în făurirea evenimentelor istoriei. S-a arătat, de asemenea, însemnătatea lui Bălcescu ca editor de izvoare, ca istoric și ca economist.

Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și a personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregește în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale, și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu acestea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic

mai prejos de cele care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima.

Printre bărbații care au pregătit și condus mișcarea revoluționară de la 1848, Bălcescu este unul dintre cei ce au legat acțiunea lui de o operă literară, iar această operă și-a păstrat întreaga prospețime și întregul relief. Motivele acestei tinereți a operei, ca și a desfătării artistice cu care o parcurgem încă stau, mai întîi, în adîncimea și vigoarea simțirii ce a inspirat-o, în generozitatea și avîntul acestei simțiri. Frumusețea artistică a operei lui Bălcescu se sprijină pe valoarea morală a omului. Nu este pagină a lui pe care, citind-o, să n-o însoțim cu sentimentul unei aprobări totale, așa cum o facem cu toate mărturiile inspirate de sinceritatea gravă. Ne cucerește și ne mișcă în paginile lui Bălcescu adevărul expresiei, desfășurarea ei, uneori vehementă, alteori largă și măreață, totdeauna însuflețită de o emoție sinceră și adîncă.

Scrierile lui Bălcescu nu au numai un conținut de o rară densitate de idei, dar și un cuprins emotiv neobișnuit de cald și vibrant. Înregistrăm în mai toate operele acestui scriitor revărsarea unei plinătăți sufletești care ne subjugă. Admirăm, atunci, pe artist pentru că ajungem să respectăm și să iubim omul și personalitatea lui morală.

Impresia generală trezită de opera lui Bălcescu poate fi legitimată prin analiza mijloacelor și procedeelor sale, prin cunoașterea limbii, a stilului și a formelor de artă utilizate de ea. Lingvistica și critica literară își pot, deci, aduce contribuția lor în direcția întemeierii științifice a unei impresii pe care cititorul o cîștigă, dealtfel, singur și încă de la prima atingere a operei.

Desigur, cercetarea mijloacelor ligvistice și artistice ale unui scriitor nu se poate face decît în legătură cu ideile și tendințele lui. [...] Ceea ce este adevărat pentru orice fapt de limbă este și pentru formele ei artistice, legate și ele în mod „nemijlocit" de activitatea gîndirii. Adevărul acestei aserțiuni se vădește încă o dată în cazul lui Bălcescu, ale cărui mijloace stau într-o strînsă legătură cu pozițiile lui de istoric, cugetător și revoluționar. Luptînd pentru apropierea zilei în care, cum spunea el, „nu va mai fi nici un rob, nici o nație roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stăpîn pe altul,

ci domnirea Dreptății și Frăției" ; luptînd, adică, pentru independența și libertatea românilor, Bălcescu a folosit argumentele istorice, menite să probeze legitimitatea drepturilor și năzuințelor care însuflețeau păturile oprimate ale poporului român, dar în același timp să le și mobilizeze în lupta lor, prin evocarea trecutului plin de măreție. Istoricul a susținut astfel pe revoluționarul Bălcescu, și ideile, ca și tendințele lui practice și active, și-au găsit forma lor adecvată în limba și procedeele lui artistice.

Autorizîndu-se de la trecut pentru a susține năzuințe actuale, evocînd luptele și libertățile trecutului pe care dorea să întemeieze aspirațiile noi ale poporului, Bălcescu reflectă această poziție în limbă prin acea îmbinare a termenilor moderni cu termeni și construcții vechi, mai ales cronicărești, care dă stilului său una din caracteristicile lui cele mai izbitoare. Ca om modern, doritor să facă folositoare claselor oprimate ale poporului său cîștigurile societăților mai înaintate din apusul Europei, Bălcescu a primit, odată cu ideile noi, cuvintele care le exprimau. Neologisme din izvor francez sau italian sînt destule în operele lui Bălcescu, ca, de pildă : *concuistă, concherant, coopera, confianță, conciliație, a dirige, desperanță, a expia, favorul, a mepriza, monarșic, privat, a suscrie, sujet, suvenir, solemnel, seanță, self* etc., la care se adaugă cuvintele transmise prin influența rusă sau formate după modelul neologismelor ruse, cu derivația lor în *-ie* și cu accentul pe silaba antepenultimă, precum : *armie, misie* (pentru *misiune*), *nație, colonizație, asoțiație, emanțipație* etc. Cu toată prezența neologismelor, destul de numeroase, Bălcescu n-a căzut nici în eroarea eliadistă, nici în cea latinistă, atît de răspîndite în epoca lui și mai tîrziu. Pentru a nu corupe caracterul național al limbii, Bălcescu a preferat, atunci cînd a avut nevoie de o expresie nouă, să folosească procedeul calcului lingvistic sau al traducerii, întrebuințînd : *atîrnare* (pentru *dependență*), *omenire* (pentru *umanitate*), *orășenie* (pentru *burghezie*), *simțiment* (pentru *sentiment*), *simțibilitate* (pentru *sensibilitate*), *a inima*, și *inimat* (pentru *a anima*, și *animat*) etc. Prezența acestor formațiuni în limba lui Bălcescu alcătuiește un interesant document al luptei pe care o dă scriitorul pentru a-și lărgi sfera de exprimare, fără

să înmulţească peste măsură numărul cuvintelor de provenienţă străină şi să se îndeparteze, astfel, de limba poporului.

Mult mai numeroase sînt elementele lexicale, formele şi construcţiile pe care Bălcescu le împrumută de la limba veche — elemente, forme şi construcţii păstrate în parte şi în limba populară — şi care corespund întru totul poziţiei sale de istoric revoluţionar. Vorbind în numele trecutului, bogat în lupte şi libertăţi, evocîndu-l adesea, el vorbeşte şi în limba lui. Elementele vechi, mai cu seamă cronicăreşti, ale vocabularului, morfologiei şi sintaxei lui Bălcescu sînt foarte numeroase şi ele ar merita un studiu special. Noi trebuie să ne mulţumim însă cu cîteva exemple.

Ceea ce te izbeşte cînd străbaţi lista cuvintelor cu parfum arhaic spicuite în textele lui Bălcescu nu este faptul că ele ar fi dispărute din vocabularul actual, cît împrejurarea că sînt luate în accepţiuni mai vechi, dar uneori păstrate în limba poporului. Să considerăm, de pildă, chiar termenul *cuvînt*. Cine-l întrebuinţează astăzi îi dă, de obicei, înţelesul de: sunet sau legătură de sunete care exprimă o idee; sinonimul lui este: „vorbă". În limba veche există însă pentru „cuvînt" şi înţelesul de „raţiune" sau „motiv". În acest înţeles, o veche legiuire scrie: „pentru ca să nu aibă muierile cuvînt de îndreptare..." Accepţiunea s-a păstrat şi în limba poporului, încît acesta o înţelege cînd o întîmpină în versurile lui Eminescu: „Dacă tu ştiai problema astei vieţi cu care lupt, / Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt." Bălcescu îi dă acelaşi sens cînd scrie: „El (Sigismund Bathory) îi învinovăţea (pe poloni) cu mare cuvînt că au intrat în această ţeară (în Moldova) fără nici un drept". *Cap* (şef), domnitor — apare la Ureche: „unde au socotit ca să nu vie fără cap, şi au ridicat domn", dar şi la Bălcescu: „supuse... unui cap războinic". „A îndatora" înseamnă astăzi: a aduce servicii cuiva care, din această pricină, contractează obligaţii faţă de cel ce i le-a adus. Există însă şi accepţiunea mai veche: a obliga, a sili (pe cineva) de a face ceva. Bălcescu dă acest din urmă sens cuvîntului cînd scrie: „Proprietarul putea să-l îndatoreze (pe rob) a-i munci cît va voi". „A robi", pentru sentimentul lingvistic actual, înseamnă: a face (pe cineva) rob, a aduce (pe cineva) în robie. Limba mai veche folosea însă acest cuvînt cu înţelesul de: a face muncă de rob. Un vechi text juridic notează: „Pînă la sfîrşitul vieţii lui să robească cu nevoinţă"; tot astfel şi Bălcescu: „o ţeară întreagă să robească la cîţiva particulari". *Scump* (avar) şi *scumpete* (avariţie) se găsesc în textele vechi. Cronicarul Muste scrie: „Duca-vodă, pentru scumpetea lui... n-au primit sfatul lui Racoţi". Poporul păstrează acest înţeles în proverbul: *scumpul mai mult păgubeşte*; dar şi Bălcescu, vorbind despre învinuirile aduse lui Ferhad-paşa, cum că: „opreşte pe seamă-i banii cu cari trebuie să plătească oştile (astfel că) e de temut ca... scumpetea lui să nu pricinuiască nenorociri..." *Strîmbătate* (nedreptate) nu surprinde pe nimeni cînd îl întîmpină la Neculce: „Viind Duca-vodă în scaunul domniei... nu să plîngea nimeni de nici o strîmbătate"; dar nici la Bălcescu: „i-au silit cu strîmbătate să primească jugul supunerii". Prezente în vechile texte, dar apropiate de înţelegerea actuală sînt şi alte expresii ale vocabularului lui Bălcescu, precum: *a se oşti* — a se război; *price* — ceartă, neînţelegere; *scădere* — pagubă, decadenţă etc. Exemplele s-ar putea înmulţi, dar toate ar dovedi că, deşi Bălcescu foloseşte adeseori elementele vechiului lexic, el le alege totdeauna printre cele păstrate în vorbirea poporului sau care, cel puţin, nu ridică nici o dificultate în faţa înţelegerii comune a limbii.

Acelaşi este cazul şi pentru unele procedee de formare a cuvintelor, pentru formele şi construcţiile lui Bălcescu, împrumutate adesea limbii vechi, dar fără nici o lezare a sentimentului lingvistic mai nou. Aşa, de pildă, compunerea negativelor cu prefixul *ne-* este generală în limba veche, după cum o dovedesc formele spicuite de lingvişti încă din textele secolului al XVI-lea, precum: *neavut*, *nebătrînit*, *nebeţit*, *necăit* etc. Compunerea cu *in-* este modernă. Bălcescu va proceda în felul limbii vechi scriind *neexperiinţă*, şi nu *inexperienţă*, cum s-ar putea scrie astăzi.

S-a discutat mult chestiunea acuzativului cu prepoziţia *pe*. S-a observat că, apărut de timpuriu în limbă, acuzativul prepoziţional, în funcţie de complement drept, manifestă tendinţa de a dispărea prin înlocuirea lui cu substantivul articulat. Bălcescu se apropie de formele vechi cînd scrie: „ungurii... făcură pe lume a crede într-o viitoare crăie a Daciei"; sau: „ei înşelară lesne pe popor", sau chiar: „vom vedea pe naţia română ieşind de abia din vijelia năvălirii barbarilor" etc.

Perfectul conjunctivului la verbele active compuse cu *fie* este destul de des în vechile texte. Lingviştii l-au remarcat în Coresi: să fie auzit, să fie dat, să fie născut, să fie zis. Îl întrebuinţează şi Bălcescu: „Cîmpia... pustie trebuie să fie rămas pe seama statului, formînd ceea ce la romani se numea *ager publicus*."

Gerunziul derivat nu de la infinitiv, cum se face îndeobşte, ci de la persoana a II-a singular a prezentului indicativului este adeseori observat în limba veche de pildă la Coresi, dar şi în graiurile regionale: *ţiind, puind, viind.* Aceste forme le întîlnim şi la Bălcescu, care mai scrie: *rămîind, propuind* etc. S-a observat, de asemenea, tendinţa limbii vechi de a înlocui formele reflexive ale verbului cu forme nonreflexive, şi dimpotrivă. Particularitatea aceasta ne întîmpină şi la Bălcescu, care substituie activul reflexivului în: „Astfel a urmat în toată Europa, astfel a trebuit să urmeze şi la noi", sau substituie reflexivul pasivului cînd scrie: „locurile... nu se stăpîneau de nimeni", „Constituţia politică... se zdrobeşte", „Fanarioţii şi ciocoii prădaseră un veac ţara, poporul cere ca puterea să se ia din mîinile lor" etc.

Întrebuinţarea formei lungi a infinitivului în locul celei scurte este o caracteristică dintre cele mai des observate la cronicari. Gr. Ureche scrie: „Pînă a se strîngere oastea toată"; şi Miron Costin: „S-au gătit a starea cu război"; „pierduse şi el nădejdea de a-i dobîndirea" etc. Bălcescu utilizează şi el forma lungă a infinitivului: „fraţii lui Baltazar, cari apucaseră de-a fugire în Polonia."

Inversiunea, foarte obişnuită la cronicari, este obţinută acum prin antepunerea complementului de diferite categorii: „către care mai cu deosebire el adresase plîngerea sa"; „întunerecul ce din mulţimea fabulelor acoperă începutul istoriei noastre"; „istoria lămurit ne spune"; „anevoie s-ar putea pricepe" etc.

Construcţiile cu verbul la sfîrşitul frazelor sînt şi ele cronicăreşti: „Horia moarte cumplită pe roată suferă". Din toate aceste particularităţi de limbă rezultă atmosfera arhaizantă a scrierilor lui Bălcescu, dar şi sucul lor popular, deoarece multe din vechile expresii, forme şi construcţii s-au păstrat în graiul poporului.

Înzestrat cu acest instrument lingvistic, Bălcescu îl pune în serviciul operei sale de istoric şi de scriitor revoluţionar.

Toate operele sale se leagă de una sau de alta din aceste direcţii ale activităţii lui. Ca istoric, Bălcescu a scris *naraţiuni,* menite să restabilească faptele trecutului şi figurile oamenilor de altădată. Ca scriitor revoluţionar, a scris *discursuri,* compuneri capabile să mişte şi să înflăcăreze. Naraţiunea şi discursul sînt principalele forme de artă ale lui Bălcescu. Evident, deosebirea dintre acestea nu este absolută, deoarece în naraţiunile amintite apar unele din mijloacele discursului, unele procedee oratorice, după cum în discursuri se ivesc şi pasaje narative. Păstrînd totuşi deosebirea făcută, care în linii generale rămîne valabilă, să încercăm a desprinde, mai întîi, formele compoziţiei narative la Bălcescu, categoriile şi procedeele ei, adică chipul în care se înlănţuie evenimentele în povestire, unităţile în care ele se constituie şi mijloacele lor de limbă şi stil.

Dacă luăm în considerare cea mai întinsă şi mai însemnată dintre operele istorice şi narative ale lui Bălcescu: *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul,* ne izbeşte compoziţia ei complexă. Lucrarea este compusă din cinci cărţi care duc povestirea domniei lui Mihai pînă la bătălia de la Mirăslău. În interiorul celor cinci cărţi, care urmează linia dreaptă a timpului, de la 1593 la 1601, diferitele capitole nu se înşiră în simplă ordine temporală, ci într-o ordine mai complicată, prin reveniri în durată şi prin deplasări în spaţiu. Astfel, în prima carte, după evocarea împrejurărilor Ţării Româneşti şi ale Moldovei sub Alexandru Ilieş şi Aron-vodă, şi după povestirea începuturilor lui Mihai pînă la urcarea lui pe tron, naraţiunea se deplasează în Turcia lui Murad III şi pe scena războiului cu Ungaria, apoi la curtea împăratului Germaniei, Rudolf II, şi la dieta de la Ratisbona, apoi în Polonia, apoi în Ardeal, pentru a înfăţişa acţiunea lui Sigismund Bathory. Mihai revine în povestire abia după toate aceste episoade intermediare, dar faptele lui se vor lumina prin complexul politic european care le cuprinde. Necontenit acesta este procedeul de compoziţie al lui Bălcescu.

În tot cursul expunerii sale, naraţiunea ajunsă la un anumit punct al înaintării ei se dezvoltă într-o multiplicitate de direcţii şi, oarecum, în forma razelor unei stele, pentru a lumina situaţia la care expunerea liniară ajunsese sau pentru a ajuta înţelegerea situaţiilor următoare. Simpla compoziţie

liniară este forma cea mai primitivă a povestirii istorice; ea este, în general, aceea a cronicilor. Bălcescu este însă un istoric și un gînditor, atent la complexitatea și interdependența faptelor. Orizontul său este dintre cele mai largi. El știe că orice fapt istoric particular aparține unei totalități și că își primește întreaga semnificație numai din legăturile lui. Această înțelegere a istoriei determină forma compoziției narative a lui Bălcescu.

Scriitorul nu urmărește, dealtfel, numai să ne înfățișeze oamenii trecutului și faptele lor așa cum ele s-au petrecut, dar să ne și facă a le vedea. În intermediile narațiunii liniare se introduc, deci, în afară de vastele perspective de totalitate și conjunctură pe care le-am amintit: *portretele, tablourile* și *episoadele* — menite să învie povestirea sa. Arta portretistică a lui Bălcescu alcătuiește unul din aspectele cele mai fericite ale talentului său. Iată portretul lui Mihai Viteazul: „În acel timp de chin și de jale strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales, vestit și lăudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile lui alese și felurite, prin credința către Dumnezeu, dragostea către Patrie, îngăduiala către cei asemeni, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia și dărnicia ce împodobeau multlăudatul său caracter. Acesta era Mihai, banul Craiovei, fiu al lui Pătrașcu-voievod, care, pentru blîndețea cu care cîrmui țara de la 1554, se numește cel Bun."

Descrierea portretistică înaintează, deci, de la aparența exterioară la ființa sufletească a modelului său pe care îl recompune din însușiri morale generale: credință, patriotism, toleranță, omenie, dreptate, sinceritate, statornicie. În același fel procedau maeștrii portretului clasic, compus din facultăți, și nu din însușiri; din substantive, și nu din adjective. Într-un fel deosebit este prezentat sultanul Murad II: „Murad al II-lea, care domnea la 1575, era un duh slab și superstițios: dulce la trai, dar iute la mînie și adesea, atunci, și la cruzime; dedat cu totul la misticism, la poezie și la voluptate, amator de danț și muzică, de vorbe cu duh, ba încă și de mucalitlîcuri, el iubea mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentație. El trăia înconjurat de tălmăcitori de vise, astrologi, șeici, femei, pitici și nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor seraiului. Sub o mînă așa slabă corupția intră în toate ramurile administrației împărăției." Modelul este înfățișat prin dispozițiile lui morale și prin ușuraticele lui îndeletniciri, apoi în mediul lui de lucruri și oameni care dau impresia unor concretizări a acelor dispoziții și stau în legătură cu acele îndeletniciri. Procedeul a reușit atît de bine, încît scriitorul îl aplică încă o dată în portretul împăratului Rudolf II, la numai o pagină depărtare: „Pe scaunul cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsă doparte trebile statului spre a se ocupa de științele naturale și de antichități pentru cari își sleise finanțele, iar mai cu seamă de scrieri astrologice cari umplură duhul său, din natură posomorît și sfiicios, de o mulțime de superstiții de rîs și funeste. Preocupat de aceste lucrări, nevrednice de poziția lui și neîncetat spăimîntat de proorociri absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi. Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de lunete, d-alambicuri, de furnuri, el sta închis în laboratorul său, în timp ce zavistia înlăuntru și războiul dinafară amenințau zdrobirea împărăției lui."

Cîteșitrele portretele citate sînt subliniate de atitudinea autorului față de oamenii pe care-i reprezintă; judecățile de valoare ocupă un loc destul de întins în ele și, prin urmare, termenii aprobării și dezaprobării. Metoda alcătuirii lor este însă deosebită. În ultimele două portrete, foarte asemănătoare între ele dintr-un anumit punct de vedere, modelul este înconjurat de ființele sau lucrurile lui familiare, prezentate cu o mare animație sau abundență. Aceste înfățișări ale mediului consună cu omul pe care-l împrejmuiesc și-l exprimă. Prin aceste detalii expresive, grupate într-o neorînduială pitorească, în perspectiva portretelor lui Bălcescu se întruchipează adevărate tablouri de gen, amintind în unele privințe pe ale maeștrilor flamanzi și olandezi ai veacului al XVII-lea.

Tablourile lui Bălcescu nu sînt mai puțin expresive. Foarte renumit, pentru că a fost adeseori reprodus în antologii, este cel al lui Mihai și al gîdei: „Sosind (Mihai) în locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit. Dar cînd

aținti ochii asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă; ridică satîrul, voiește a izbi, dar mîna-i cade, puterile îl slăbesc, groaza îl stăpînește și, trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd, în gura mare, că el nu îndrăznește a ucide pe acest om." Tabloul cu verbele la perfectul simplu pînă în momentul scenei însăși, cu numeroasele-i verbe menținute la prezentul istoric, are o mare concentrare și vigoare. Cînd Bălcescu zugrăvește un tablou în mișcare, ca acela care reprezintă convoiul ungurilor căzuți prizonieri la turci în fața cetății asediate a Sissekului, narațiunea se face la imperfect — timpul care redă mai bine mișcarea. Și de unde tabloul lui Mihai și gîdea este construit prin juxtapunere de propoziții principale în ritm rapid, de data aceasta propozițiile sînt introduse prin adverbe sau locuțiuni adverbiale (*înaintea lor, apoi, pe urmă, în sfîrșit*), care încetinesc mișcarea frazei și sugerează încetineala însăși a jalnicului convoi: „Trei sute din acei nenorociți fură duși în triumf înaintea locuinței ambasadorului împărătesc; înaintea lor niște muzicanți cari făceau să se auză muzicele cele mai barbare; apoi o trupă cu armele cîștigate; pe urmă veneau carăle încărcate cu pradă, și, în sfîrșit, nenorocitele jertfe ale robiei: oameni, femei, copii și bătrîni erau împinși înainte cu izbiri tari de bice sau de toiege, ca niște turme de vite proaste, în mijlocul chiotelor de bucurie sălbatică ale turcilor, spre a fi vînduți în tîrg."

Tabloul intrării lui Mihai în Alba-Iulia este menținut la modul istoric și arheologic prin descrierile amănunțite ale alaiului domnesc și ale costumului domnitorului. Viziunea n-are destulă concentrare și putere evocatoare. În schimb tabloul aducerii capului lui Andrei Bathory este o adevărată scenă dramatică din care nu lipsește nici gruparea personajelor, nici dialogul, nici indicarea expresiei, a mișcărilor și gesturilor lui Mihai, adică ceea ce s-ar putea numi jocul său scenic: „Puseră capul pe masă și Mihai cătă puțin la dînsul în tăcere pînă cînd, văzînd pe doamna Stanca ce era lîngă dînsul înecîndu-se în lacrimi, o întrebă pentru ce plînge? — Pentru că, răspunse această miloasă și simțitoare femeie, aceea ce i s-a întîmplat lui se poate întîmpla și ție sau acestuia — arătînd pe fiul său Pătrașcu. Această vorbă pătrunse inima oțelită a asprului domn și-i aduse aminte nestatornicia lucrurilor omenești. Cuprins de milă, el plecă capul cu întristare, lacrimile deodată îmbrobodiră fulgerarea ochilor lui și din inimă strigă: — O, săracul popă! săracul popă!"

Aceste tablouri și altele, destul de numeroase în *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, vădesc talentul vizionar al lui Bălcescu, darul său de a întocmi imagini și de a le însufleți. Nu este de mirare, deci, că pictorii s-au putut inspira uneori din paginile lui Bălcescu. Au devenit populare compozițiile lui Theodor Aman și G. D. Mirea pe tema aducerii capului lui Andrei Bathory. Într-o recentă comunicare academică s-a făcut chiar ipoteza că Theodor Aman pregătea o serie de ilustrații pentru *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, după cum o dovedesc copiile lui de pe stampe reprezentînd ostași turci și costumele epocii lui Mihai, copii intrate de curînd în colecția Academiei R.P.R. Valorile plastice ale narațiunii lui Bălcescu n-au întîrziat astfel să atragă atenția pictorilor și să le inspire opere care au contribuit la întemeierea genului picturii istorice în mișcarea noastră plastică.

Bălcescu n-a fost un pictor al naturii. Talentul peisagistic, atît de dezvoltat la urmașul său Al. Odobescu, este mult mai puțin însemnat la el. Omul, și nu natura, alcătuiește obiectul interesului său de moralist și al viziunii sale de scriitor descriptiv. Cînd ajunge a descrie Valea Călugărenilor, locul marii bătălii a lui Mihai, autorul nu găsește decît indicații oarecum topografice: „Drumul care merge de la Giurgiu spre București trece printr-o cîmpie șeasă și deschisă afară numai într-un loc, două poștii departe de această capitală, unde el se află strîns și închis între niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrar de mil, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului ce o îneacă și pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și mocirlă." Altfel, pentru determinarea scenei naturale a luptei, nu ni se dau decît sumarele indicații: „În sfîrșit, soarele veni să lumineze această mare zi", sau: „Sta să apună soarele după orizon", sau: „Cînd începu a se face ziuă" etc.

O singură dată ne-a oferit Bălcescu o mare pagină descriptivă, la începutul cărţii a patra a *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul:* descrierea Ardealului. Totuşi, nici pagina aceasta, pe drept cuvînt renumită, nu este a unui ochi peisagistic, adică a unuia care porneşte de la o impresie individuală şi unică.[1] Pagina este mai mult a unui geograf, prin sistema cu care porneşte de la descrierea reliefului natural, pentru a trece la acea a florei, la unele detalii ale faunei şi la enumerarea bogăţiilor subsolului. Podişul Ardealului este văzut din perspectivă de pasăre: „Un brîu de munţi ocoleşte, precum zidul o cetate, toată această ţară, şi dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei ca nişte valuri proptitoare, mai multe şiruri de dealuri nalte şi frumoase, măreţe pedestaluri înverzite, cari varsă urnele lor de zăpadă peste văi şi peste lunci." Natura vegetală şi animală este evocată prin notaţiile: „Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munţi. Şi nu departe de aceste locuri, care îţi aduc aminte natura ţărilor de miazănoapte, dai, ca la porţile Romei, peste cîmpii arse şi văruite, unde bivolul dormitează alene." Văzut mai de aproape, peisajul Ardealului este prezentat prin alăturarea tipurilor lui: „stînci prăpăstioase, munţi uriaşi a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi care, mugind groaznic, se prăvălesc în cataracte printre acele ameninţătoare stînci de piatră care plac vederii şi o spăimîntează totdeodată." Este un peisaj generalizator şi compus, care nu pictează un singur aspect particular, ci întruneşte impresii tipice, graţioase şi sublime. Scriitorul nu întrebuinţează epitetul care pictează, ci pe acela general şi ornant: *munţi uriaşi, lunci înverzite, văi răcoroase* — ca autorii clasici.

Mai atingător este Bălcescu cînd revine la naraţiunea împrejurărilor omeneşti, în multiplele episoade care dau varietate şi mişcare povestirii sale. Anecdota cu Ali-Gian şi omul său de încredere, Românul, care îl previne printr-o

[1] Pagina aceasta împrumută, dealtfel, unele din elementele ei lui A. de Gérando: *La Transilvanie et ses habitants*, Paris, 1845, după cum a arătat V. Guţu într-o cercetare recentă.

indiscreţie cinstită şi măsurată de masacrul ce se pregătea în oraşele ţării; episodul morţii lui Murad III, mînat de melancolia şi superstiţiile lui; uciderea fraţilor lui Mohamed III; episodul Mariei Putoianca, războinica în haine bărbăteşti; vulturul căzut în tabăra lui Sigismund Bathory; întregul episod al lui Răzvan, viteazul domnitor de origine ţigană, care află moarte nevrednică de sine în ţeapa ce-i pregătise crudul Ieremia Movilă; multele descrieri de luptă în care sînt arătaţi eroi în acţiunile lor individuale, ca în *Iliada*, dar şi mişcările colective ale armatelor întregi — toate aceste episoade şi nenumărate altele fac ca *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* să fie citită ca un poem eroic.

Portretul, tabloul şi episodul fiind principalele categorii narative ale lui Bălcescu, este necesar să vedem procedeele întrebuinţate în genere în acestea. Bălcescu povesteşte mai ales la perfectul simplu. Am întîmpinat însă, într-unul din tablourile analizate mai sus, prezentul istoric, adică acel timp care are virtutea de a ne aduce în faţă şi cu o vioiciune mai mare faptele pe care le exprimă. Exemplele de prezent istoric în scrierile lui Bălcescu sînt nenumărate. Vom cita numai cîteva: „Turcii, la lumina flăcărilor care ardeau conacele lor, se deşteaptă îngroziţi şi, pe jumătate îmbrăcaţi, aleargă şi se adună la palatul emirului, cu hotărîre de a se apăra pînă la moarte." Un altul: „Tot în acea lună, o ceată de români aflară prin spioni că Sinan se întoarce de la Belgrad la Constantinopol cu multe bogăţii, răpite mai toate de la duşmani. Românii trec în Bulgaria, îi pîndesc calea în munţii Emului şi năvălesc fără veste asupră-i." Altul: „Garnizoanele turceşti năvălesc în această ţară, cuprind Iofö şi şapte sate dinprejur, unde trec tot prin foc şi sabie, şi duc pe locuitori în robie" etc.

Un efect special obţine Bălcescu atunci cînd alternează prezentul istoric cu forme ale trecutului, întrebuinţînd prezentul pentru a exprima acţiunea eroului preferat şi pe care doreşte s-o pună într-o lumină mai vie, folosind trecutul pentru a exprima faptele personajelor a căror acţiune doreşte s-o comprime într-un plan de importanţă secundară. Naraţiunea dobîndeşte astfel o structură făcută din două planuri, dintre care unul mai reliefat şi altul mai adînc. Am numit altă dată acest efect de stil tehnica basoreliefu-

lui. Iată cîteva exemple de basorelief în *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*: „Turcii din acest oraș, aflînd de sosirea românilor, se grăbiră a trece Dunărea și le ieșiră în întîmpinare, dar românii îi bat și îi trec Dunărea, tăindu-i în goană foarte rău pînă la Hîrșova, pe care o dau pradă focului." Altul: „Sinan-pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla a trece podul spre a izbi pe ai noștri în frunte... în vreme ce Hasan-pașa și Mihnea-vodă... alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai, atunci... trimite pe căpitanul Cocea... Albert Kiraly așază cele două tunuri ce redobîndise de la turci... și stă gata a trăsni pe dușmani..." etc.

Tot în legătură cu întrebuințarea timpurilor verbale se cuvine să amintim și un alt efect stilistic al scriitorului, observat, de asemenea, altă dată: folosirea așa-numitului prezent etern, adică acela care exprimă o concluzie generală a unei desfășurări de fapte, cu intenția de a sublinia valoarea ei veșnică. Astfel, la sfîrșitul unui pasaj în care autorul povestește căderea domnului moldovean Aron-vodă, dar și dezvoltarea evenimentelor împotriva acelora care provocaseră această cădere, scriitorul își încheie povestirea sa cu o maximă la prezent: „Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar." Un alt exemplu de prezent etern întîmpinăm la sfîrșitul episodului care narează viteaza și uimitoarea carieră a lui Răzvan: „Născut țigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie, el fu încă o dovadă puternică că în ochii providenții nu sunt popoare alese și popoare osîndite, că ea răspîndește deopotrivă îndurările sale peste toți oamenii" etc.

Cum scriitorul a dat nu numai narațiuni, dar și descrieri, adică portrete și tablouri, este interesant de văzut care sînt procedeele lui cele mai obișnuite și în aceste împrejurări. Trebuie observat că, deși trăind în romantism, adică într-o epocă în care paleta scriitorilor s-a încărcat de culoare și modurile figurative ale exprimării au luat o mare dezvoltare, Bălcescu rămîne un scriitor sobru, fără exuberanță coloristică și imagistică. Niciodată Bălcescu nu notează vreo culoare cum face cu atîta plăcere Alecsandri care în *Călătoriile* sale revarsă pe paleta lui toate bogățiile curcubeului. Comparațiile

lui sînt mai degrabă sărace: în cursul unei lupte tătarii sînt: „ca și niște mistreți izbiți". Altă dată românii sînt: „ca niște uriași"; altă dată: „ca niște zmei"; trupele lui Mihai sînt: „ca un zid de piatră tare". Cîntărețul gloriei trecute Vasile Cîrlova a strălucit: „ca o cometă trecătoare" etc. Nici metaforele lui Bălcescu nu sînt mai surprinzătoare: „licoare de pace", „torța vechilor uri", „briliantul cel mai strălucit al cununei gloriei române". Metonimiile clasice sînt prezente: „a se bate cu ferul", „a scrie cu sabie și sînge" (o pagină a analelor) etc. Epitetele lui Bălcescu sînt și ele destul de generale: „neînspăimîntatul voievod", „mărinimosul domn"; dar și: „crudul Filip", „meșteșugitul vizir", „îndărătnicul voinic Albert Kiraly", „bănuitorul tiran Alexandru" etc.

Cu aceste din urmă epitete atingem unul din procedeele cele mai izbitoare ale lui Bălcescu: caracterizarea psihologică. Scriitorul nu povestește nici un fapt fără a nu-l pune în legătură cu psihologia omului care îl execută: „Țipetele jertfelor turcilor pătrunseră pînă în cabinetul lui Rudolf II și deșteptară indolența sa". Sau: „Posomorît și tăcut (Mihai) se depărta de toți cei ce erau pe lîngă dînsul spre a se gîndi zi și noapte la mijloacele de a mîntui nația sa". Sau: „Bathory... nu se prileji a răspunde cererii și dorinței domnilor români, căci ocupația viitoarei sale nunți ocupa atunci cu totul duhul său atît de ușurel". Sau: „Noul sultan (Mahomed III) era un prinț crud, afemeiat și înmuiat de tot prin plăceri, cari îl făcură de pierdu înfocarea ce avea mai întîi spre război."

Un alt procedeu care dă culoare stilului, în lipsa imaginilor propriu-zise, sînt comparațiile căutate în istoria veche, procedeu umanistic păstrat în tot timpul clasicismului. Scena dezarmării gîdelui aduce următoarea comparație: „Astfel, în acele mari timpuri bătrîne, un Cimbru barbar se înfioră de vederea măreață a lui Mariu și nu îndrăzni a ucide pe acel ce zdrobise tot neamul lui." Călugărenii sînt: „Termopile ale românilor", Mihai: „precum odinioară semizeii cîntați de nemuritorul Homer, alerga într-o parte și în alta prin tabăra turcească". Plînsul lui Mihai la vederea capului lui Andrei Bathory cheamă, de asemenea, amintirea antică: „Astfel plînse marele Cezar cînd văzu înainte-i capul dușmanului său Pompei". Sinan este: „un Mariu al

turcilor". Sau: „Poporul nostru a avut și el Grahii lui". Curajul și eroismul îi dădea românului: „un caracter vrednic de timpurile antice". Draparea în costum antic a fost un procedeu obișnuit al scriitorilor și oratorilor revoluției franceze: „Ce sunt cele cîteva picături de sînge pe care populația le-a pierdut pentru a-și cîștiga libertatea, exclamă odată Jean-Paul Marat, pe lîngă torentele pe care le-au vărsat un Tiberiu, un Neron, un Caligula, un Caracalla, un Commodus!" Poporul poate fi adeseori înșelat prin simple cuvinte: „Romanii nu-i acordară lui Cezar, sub titlul de imperator, puterea pe care i-o refuzase sub acel de rege?" Împreună cu atîtea elemente ale culturii lui este probabil că Bălcescu a găsit în scrierile revoluționarilor procedeul comparațiilor și invocarea amintirilor antice în scopul exaltării patosului republican.

Întocmai ca istoricii antici, ca Salust, ca Titu-Liviu și Tacit, Bălcescu a introdus discursul în istorie, adică a pus în gura personajelor sale, prin vorbirea directă sau indirectă, discursuri fictive, menite să rezume o situație sau să arate ideile acestor personaje. Discursul lui Sigismund către nobilii care se opuneau acțiunii contra turcilor este redat prin vorbire directă: „Sigismund zicea: — La ce a slujit pîn-aci pacéa cu turcul? A obicinuit pe nesimțite popoarele noastre nenorocite a se îngreuia cu un jug greu și nesuferit. Mai bine dar să-l scuture și a se uni cu împăratul și ceilalți prinți creștini, și a se lepăda de alianța cu turcii pe atît de rușinoasă, pe cît e și de primejdioasă pentru mîntuire..."

Tot în vorbire directă e și discursul lui Sigismund care justifică abdicarea lui. Dar discursul lui Mihai către armatele sale, pentru a le convinge de necesitatea acțiunii ce trebuia începută și pentru a le înflăcăra, este redat prin vorbire indirectă: „Apoi, îndreptîndu-se cătră dînșii, le zise: să-și aducă aminte de vechea lor vitejie, căci ocazia de acum este frumoasă, și de o vor pierde anevoie o vor mai căpăta. Turcii, le zicea el, sunt uimiți de atîtea pierderi: cetățile lor din toate părțile sunt cuprinse; din cîte capete au avut armatele lor, numai unul a rămas care mai îndrăznește a ține frunte creștinilor; că cu dînsul au a se lupta, și gloria d-a-l birui va fi foarte mare" etc.

Ideile se înșiruie astfel în ordine, argumentele se grupează după însemnătatea lor, și scriitorul, atribuindu-le eroilor, le topește în narațiunea sa, în loc de a le produce în forma teoretică a unei analize a situației. Prin discursurile lui fictive, Bălcescu dorește să rămînă un povestitor, chiar atunci cînd ne oferă rezultatele cercetării sale de istoric.

Am spus mai sus că tablourile lui Bălcescu sînt subliniate de atitudinea autorului față de modelele lui. Afirmația poate fi repetată pentru toate celelalte categorii narative ale operei sale. Bălcescu nu este un scriitor indiferent față de temele pe care le tratează. El este un scriitor partizan, un scriitor care, după cum am văzut, pune cercetarea sa în serviciul luptei pe care o duce pentru independența și libertatea românilor, pentru scuturarea jugului care apasă asupra iobagului român. Această poziție își află echivalentul lingvistic în mulțimea frazelor exclamative din operele lui. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul* are caracterul unei invocații: „Timpuri de aducere aminte glorioasă! Timpuri de credință și jertfire!" exclamă scriitorul. În descrierea luptei de la Călugăreni, scriitorul se oprește pentru a exclama: „Această faptă eroică înfioră pe turci de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și îi aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate. Și cum n-ar fi crezut ei că pot face minuni cu un astfel de general și cu asemenea pilde ce le da!" Marele număr de fraze exclamative, întrebuințate dealtfel și de cronicari, împrumută scrierilor lui Bălcescu coloratura lor oratorică și ne conduc către cealaltă categorie mai de seamă a operelor sale, către discurs, către disertația oratorică, ale cărei procedee urmează să le vedem acum.

Înțelegerea celor mai multe dintre studiile lui Bălcescu, precum *Despre starea socială a muncitorilor plugari*, *Drepturile românilor către Înalta Poartă*, *Despre împroprietărirea țăranilor*, *Mersul revoluției în istoria românilor*, *Trecutul și prezentul* etc., înțelegerea tuturor acestora ca niște disertații oratorice, ca niște pledoarii pentru cauze sociale și politice, nu poate fi contrazisă dacă luăm seama la stilul și compoziția lor. Bălcescu dă paginilor sale temelia puternică a izvoarelor și faptelor pe care le cercetează cu metoda unui istoric, dar le animă prin pasiunea și înflăcărarea sa revoluționară. Chiar într-un studiu cu aparente scopuri pur documentare, precum

Puterea armată și arta militară de la întemeierea principatului Valahiei pînă acum, după ce stabilește existența armatei naționale, „ridicarea gloatelor", în trecutul principatului Valahiei și marele număr al trupelor pe care domnii munteni le puteau ridica încă din veacul al XIV-lea, scriitorul izbucnește pentru a scoate îndemnuri adresate vremii lui: „Ce materie dureroasă de gîndire! Românii încă din veacul al XIV-lea, pe cînd toată Europa era cufundată în barbarie, aveau niște instituții cu cari în acele vremi ar fi ajuns o nație puternică în Europa dacă unirea ar fi domnit între dînșii! Fie ca rătăcirile părinților noștri să ne slujească de pildă precum virtuțile lor de îndemn!" Către sfîrșitul studiului *Despre starea socială a muncitorilor plugari*, scriitorul făgăduiește a reveni asupra subiectului: „vom judeca (atunci) fără patimă și părtinire". Formula este a lui Tacit: *„sine ira et studio"*. Dar lipsa patimii și a părtinirii nu este pentru Bălcescu atitudinea nepăsării, a abstragerii din temă, ci dreapta împărțire a blamului și aprobării, inspirate de tendințele lui: „Vom plăti tributul nostru de laudă sau de hulă la cei ce le-ar fi meritat."

Dezvoltarea ideilor în disertațiile oratorice ale lui Bălcescu tinde, deci, totdeauna să dovedească legitimitatea unei cauze. Scriitorul nu expune, ci demonstrează. Ideile nu se înșiră la el pentru a reconstitui numai unele stări ale trecutului, ci și pentru a scoate din ele o linie de dezvoltare care se prelungește în cauza pe care o reprezintă și pentru care luptă el acum. Argumentarea lui este prin excelență oratorică și scrierile lui sînt, în cea mai mare parte, discursuri.

Prezența luptătorului în fiecare pagină a acestor scrieri explică marele număr al exclamațiilor sale. Acestea sînt uneori invocații: „Călugăreni! Termopile ale românilor! Cîte inimi nu tresar la suvenirea ta! Cîte suflete nu aprinzi? Cîte brațe nu armezi!" Alteori exclamațiile apar ca apeluri sau ca îndemnuri la luare-aminte: „A crea o nație! O nație de frați, de cetățeni liberi, aceasta este, români, sfînta și marea faptă ce Dumnezeu ne-a încredințat. În zadar veți îngenunchea și vă veți ruga pe la porțile împăraților, pe la ușile miniștrilor lor. Ei nu vă vor da nimic, căci nici vor, nici pot. Fiți gata, dar, a o lua voi, fiindcă împărații, domnii și boierii pămîntului nu dau fără numai aceea ce le smulg

popoarele." Alte exclamații aduc expresia aprecierii sale istorice. Ce a fost vechea orînduire de stat a boierilor?: „Mare și monstruoasă clădire de tiranii, puse una asupra alteia și toate rezemate și apăsînd pe popor, pe țăranul muncitor!"

Frazelor exclamative li se asociază cele interogative. Acestea din urmă sînt menite să introducă o temă nouă. După ce arată tirania clasei boierești, disputînd puterea vechilor domnitori, oratorul se întreabă: „Cine va zdrobi această tiranie? Cine va nimici această clasă de apostați care, ieșind din sînul poporului, robi pe frații și părinții lor și batjocori omenirea?" Răspunsul este dat numaidecît, și, odată cu el, o nouă temă și o nouă etapă a discursului se impune: „iată că izbînditorii poporului sosesc: sunt și ei niște robi, și pentru ca pedeapsa și rușinea să fie mai mare sunt niște robi străini." Alteori frazele interogative sînt întrebări retorice, adică cele care impun răspunsul pe care oratorul îl așteaptă de la ascultătorii săi: „Cine nu s-a entuziasmat cetind bătăliile lui Mihai? Cine n-a admirat geniul și bărbăția lui?" Entuziasmul și admirația pentru figura lui Mihai sînt unanime. Alteori, în fine, întrebările sînt forme ale exclamației, îndemnuri la examinarea propriei conștiințe: „Cine, privind starea prezentă a românilor, nu s-a simțit pătruns de durere?... Pentru ce această adormire? Istoria străbunilor, bogată de suveniri glorioase, nu-i deșteaptă?" etc.

Fraza lui Bălcescu este fraza oratorică. Ampla construcție sintactică, pe care o întîlnim la tot pasul în scrierile lui, alcătuiește o structură de determinări ale propoziției principale, care, la rîndul lor, primesc alte determinări, întruchipînd o adevărată cascadă a debitului oratoric: „Istoria omenirii ne înfățișează lupta necontenită a dreptului în contra tiraniei, a unei clase dezmoștenite de dreptul său, contra uzurpatorilor ei, luptă arzătoare care adesea are caracterul unei răzbunări, luptă fără sfîrșit, căci se urmează încă în timpurile de azi, și se va urma pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele nu vor fi întregite în drepturile lor și egalitatea nu va domni în lume." Subordonarea este obținută în această vastă construcție prin repetire: *luptă necontenită, luptă arzătoare, luptă fără sfîrșit; se urmează, se va urma; pînă cînd, pînă cînd.* Procedeul este

oratoric. Repetiția este și mijlocul coordonării frazelor într-un context: „Sunt adevăruri de acelea cari dau pe față toate rănile unei nații... adevăruri cari nu sunt niciodată destul de repetate... Sunt suveniruri cari trebuiesc neîncetat chemate în memoria poporului... Suvenire sublime, cari de multe ori îl luminează asupra soartei sale... Sunt triste aceste întrebări pentru un român. Sunt triste, căci îi dau starea pe față" etc.

Bălcescu a fost un scriitor militant. Istoric și publicist politic, el a scris în favoarea poporului oprimat și pentru el. Însușindu-și știința cronicilor și ideologia revoluționară a timpului său, pe care a dezvoltat-o și aplicat-o la împrejurările și nevoile societății noastre, el a dat o operă în care măreția trecutului și cunoașterea liniilor lui de dezvoltare devin o putere a revendicărilor și luptelor prezente.

Folosind limba cronicarilor și a poporului, el a excelat în narațiunea istorică și în disertația oratorică, găsind necontenit mijloacele de limbă, de stil și de compoziție care puteau sluji mai bine ideile și acțiunea sa. Aici aflăm condiția hotărîtoare pentru înțelegerea artei lui Bălcescu. Totdeauna scriitorul luptă, atacă sau apără, se rînduiește de partea cuiva și se îndepărtează de alții, vrea să învie farmecul trecutului măreț pentru a-l transforma într-o forță a prezentului, își exprimă sentimentul său aprins, durerea, decepția sau entuziasmul său, caută să convingă, să îndemne și să obțină o faptă. Aceste atitudini au găsit mijloacele de artă pe care am încercat a le pune în lumină. Opera lui Bălcescu alcătuiește astfel unul din monumentele cele mai de seamă ale prozei românești în secolul al XIX-lea. Se cuvine ca istoria literară să recunoască în N. Bălcescu pe unul din cei mai desăvîrșiți artiști ai cuvîntului din epoca sa.

1953

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea posedă în operele lui A. I. Odobescu ca într-una din etapele ei cele mai importante. Începînd activitatea sa îndată după 1850 și sub înrîurirea ideologiei pașoptiste, după cum i-a plăcut adeseori s-o recunoască, Odobescu este unul din scriitorii care au găsit mai repede și mai ușor acele linii de dezvoltare ale limbii literare pe care viitorul le-a confirmat și, într-o anumită măsură, le-a primit de la el. În 1851, cînd n-avea decît șaptesprezece ani, Odobescu publică în *Junimea română*, ziarul studenților români din Paris, articolul *Muncitorul român*, ale cărui prime rînduri sună precum urmează:

„Iată o cîmpie ce se-ntinde la poalele munților Carpați: fața ei netedă și destinsă se pierde în depărtare pe malul măreței Dunări; cîteva rîuri somnoroase și răpezi, altele line și largi, scoborîndu-se din naltele piscuri de către miazănoapte, șerpuiesc printr-însa, desfășurînd undele lor azurii sub razele călduroase ale soarelui. Ochii se pierd adesea asupra acelei cîmpii: și cu toate că se văd, ici, ceva holde cu grîne sau vreun cîmp semănat cu porumb, colo, o livede de pomi sau o vîlcea acoperită cu viță, urma omului nu se zărește nicăieri: singurătatea, pustiul domnesc chiar în locurile unde rămîn semne de viață și de muncă ale omului. Abia dacă se aude, din timp în timp, cîte un glas duios cîntînd o doină tristă și melancolică: abia dacă, seara, cînd insectele șuieră printre frunzele ierbii, se ivesc pe cîmpia întinsă cîte

un foc depărtat și împrejuru-i chipurile obosite a vreo cîtorva plugari ce-și pregătesc cina, prin care vor sfîrși trudnica lor zi de muncă."

Pagina este admirabilă prin claritate, prin puritatea lexicului și a formelor, prin proprietatea cuvintelor folosite, prin construcțiile armonioase și bine echilibrate. Puțini alți autori scriau, în momentul cînd sînt așternute paginile *Muncitorului român*, la fel de bine ca Odobescu. Împreună cu unele texte din Bălcescu, din Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri sau Alecu Russo, dar, desigur, cu mai puține forme regionale ca la aceștia din urmă, pasajul reprodus din Odobescu dovedește că limba ajunsese sub pana scriitorului precoce în faza constituirii ei moderne.

Pornind de la aceste începuturi, opera lui Odobescu s-a dezvoltat într-un răstimp de aproape jumătate de secol. În această lungă vreme, Odobescu a trebuit adeseori să lupte împotriva acelor curente lingvistice care amenințau temeliile sănătoasei dezvoltări a limbii literare, recunoscute de el din primul moment. Epoca a fost a eliadismului italienizant, a purismului lui A. Pumnul, a latiniștilor instalați la Academie. Împotriva tuturor laolaltă, Odobescu observă, încă din 1861, scriind despre *Psaltirea lui Coresi din 1557*, falsitatea curentului care își propunea îndepărtarea din limbă a acelor elemente slave, aduse de vechile înrîuriri răspunzătoare de caracterul propriu al limbii noastre. „Să nu sperăm niciodată, și chiar să nu voim a șterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare și limba română cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub o influență diferită de acelea ce au predominat la formarea limbilor neolatine din Occident, surorile ei."

Cînd, în 1862, asistă la Brașov la sesiunea „Asociației transilvane pentru literatura română și cultura poporului român", Odobescu nu este de acord cu normele ortografice pe care asociația voia să le impună și cu felul de a vorbi al oratorilor ei, adepți ai latinismului. „Dacă vom merge tot așa, observă Odobescu, apoi negreșit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo și de dincoace de Carpați să se înțeleagă între sine așa de puțin cît și spaniolii cu portughezii."

Amenințarea unității lingvistice a românilor prin reforma latiniștilor se agrava în *Dicționarul limbii române* al Academiei, ale cărui prime coli apar în 1871, aducînd constatarea că prin noile formațiuni lexicale, prin noile moduri de derivare a cuvintelor, prin anomalia formelor, prin mulțimea neologismelor neuzitate, prin respingerea unor vechi cuvinte ale limbii în glosarul nerecomandat, așezat la sfîrșitul dicționarului, limba română este supusă unei acțiuni de alterare, împotriva căreia trebuia protestat. În ședința din 9 septembrie 1871, Odobescu declară că „odată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri".

Cîțiva ani după dezbaterile din Academie asupra *Dicționarului limbii române*, a căror succesiune în ediția operelor sale are un caracter atît de dramatic, Odobescu revine asupra marii teme a luptelor sale din acel moment, pe care nu le credea deloc ajunse la sfîrșitul lor. Dezvoltînd în 1874, tot în fața forului academic, raportul său asupra *Condițiilor unei bune traduceri din autorii eleni și latini*, Odobescu afirmă din nou principiul că limba literară nu trebuie despărțită de a întregului popor și că este o primejdie la fel de gravă pentru sănătoasa ei dezvoltare atît curentul de înapoiere la formele trecutului, cît și acela de creațiune a unor forme noi, cu nădejdea că viitorul le-ar putea adopta. „În perioadele cele mai mari ale culturii omenești, scrie Odobescu, scriitorii cei buni au fost luminătorii epocii lor; ei au scris pentru oamenii din timpul lor; au scris ca să fie pricepuți de dînșii, și numai astfel au reușit chiar a face ca razele răspîndite de ei în timpul viețuirii să se răsfrîngă și asupra depărtatei posterități. A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulțămi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorie viitorul limbelor, precum necromanții și vrăjitorii cearcă în zodii și cu bobii viitorul sufletelor."

Părerile lui Odobescu asupra limbii literare sînt acelea care s-au impus pînă la urmă, și acțiunea sa lingvistică, alături de aceea a lui Costache Negruzzi, Alecu Russo, Titu Maiorescu, a contribuit la asigurarea temeliilor care au permis dezvoltarea literaturii noastre în ultima sută de ani.

Odobescu n-a rămas un teoretician al limbii. Prin celelalte opere publicate în timpul luptelor sale din Academie și de mai tîrziu, el a devenit un artist literar. Arta literară a lui Odobescu n-ar fi posibilă fără de fundamentul ei în limba întregului popor, pe care a știut s-o apere într-o acțiune lingvistică dintre cele mai oportune. Un artist literar folosește limba întregului popor, dar aplică asupra-i pecetea unui stil personal, obținut printr-un mod propriu de a-i folosi lexicul, formele și construcțiile. În materia generală a limbii vorbite de membrii aceluiași grup național, artistul literar taie configurația stilului și artei sale scriitoricești. Este necesar, deci, a urmări întrebuințarea individuală și artistică pe care Odobescu a dat-o limbii noastre, stabilind lexicul său (termeni populari, arhaisme, neologisme), formele, construcțiile sale, procedeele lui de artă (în narațiuni, descrieri, portrete etc.), pentru a ajunge, în fine, la convergența tuturor concluziilor cercetării.

LEXICUL

Sfera lexicală a lui Odobescu este una din cele mai întinse și mai variate din literatura vremii sale. Lucrul este cu totul explicabil dacă ne gîndim că acest scriitor învățat și cu multă experiență folosise izvoarele cele mai felurite pentru a-și îmbogăți vocabularul. Născut în 1834, Odobescu apucase încă lumea veche și își amintea moravurile și limba ei, observase viața poporului și studiase folclorul, citise vechile cronici și făcuse unele lucrări de filologie, avea cunoștințe în domeniul mai multor discipline, poseda mai cu seamă erudiția unui arheolog și a unui filolog clasic și cunoștea mai multe limbi vechi și moderne. Împrejurările vieții și ale formației sale explică îndeajuns întinsa arie a lexicului lui Odobescu.

Îl vom analiza grupîndu-l în mai multe categorii și subcategorii, fără nici o pretenție, dealtfel, de a constitui glosarul complet al operelor lui Odobescu. Pentru fiecare cuvînt vom lua înțelesul cu care apare în text și pe care adeseori scriitorul l-a explicat el însuși în notele scrierilor sale.

Primul mare sector al lexicului lui Odobescu este constituit din termeni populari. Înțeleg prin termeni populari acele cuvinte în legătură cu civilizația sătească, apoi numele de plante și animale necunoscute în genere de orășeni, apoi cuvinte felurite cu circulație regională sau conservate în literatura populară :

1. Obiecte de gospodărie, unelte etc. : *chezași* (bîrnele pe care se așază buțile în pivniță), *ciochină* (curea la capătul dinapoi al șeii, de care călărețul își leagă traista ; în expresia : *a pune la ciochină* — a pune deoparte, a nesocoti, a nu lua în seamă), *custură* (cuțit cu mîner de lemn), *joagăr* (ferăstrău mișcat de apa rîurilor), *martac* (țăruș de care se leagă frînghiile cortului ; plural : căpriori la învelișul unui bordei), *mindir de paie* (sac umplut cu paie, care se așterne în loc de saltea), *olum* (adăpost pentru vite), *saia* (adăpost pentru vite), *salce* (sos, zeamă ; rădăcină amară și acră întrebuințată în medicina populară), *sovar* (un fel de trestie cu care se învelesc casele la țară), *tacîm* (rînd de hamuri pentru cai), *urloi* (burlan).

2. Veșminte, stofe : *bibiluri* (motive decorative pe marginea unui guler sau mîneci), *binis* (rochie lungă strînsă pe corp; manta lungă), *boccea* (plural : *boccialîcuri* — învelitoare de pat), *bundă* (manta mare de aba groasă), *buhur* (stofă de lînă subțire și moale), *cioareci* (pantaloni strîmți), *dulamă* (haină lungă), *fofează* (fundă, pampon), *bîrșie* (blană de miel nefătat), *bramă* (stofă flocoasă de lînă), *sponciu* (chiotoare, copcă, agrafă), *țurcă* (căciulă mițoasă), *zăblău* (cergă).

3. Plante : *dobrișor* (plantă ierboasă din familia cruciferelor din care se prepară o vopsea albastră), *ghisdei* (plantă ierboasă asemănătoare cu trifoiul), *iarba ciutei* (plantă cu frunzele groase și ascuțite din care se prepară un leac pentru durerile de urechi), *laptele-stîncei* (mică plantă ierboasă), *pojarniță* (sunătoare), *sefterea și safterea* (fumărică), *siminoc* (imortală), *vîzdrog* și *vîzdroagă* (plantă mirositoare și ornamentală ; garoafă) etc.

4. Animale : *babiță* (pasăre acvatică cu pliscul lung, gușată : pelican), *bahmet* (cal de Buceac), *bidiviu* (cal mic, dar viguros), *brac* (în expresia : *cal de brac* — cal prost, mîrțoagă), *cățelul-pămîntului* (mamifer rozător care își sapă galerii

sub pămînt, asemănător cu cîrtița), *cincărel* (cal de cinci ani), *cotei* (cîine de vînătoare cu picioare scurte), *leșiță* (pasăre de apă, neagră, asemănătoare cu rața), *mișun* (un fel de șoarece de cîmp; hîrciog), *pătrărel* (cal de patru ani), *fînț* (cățelul-pămîntului), *presură* (pasăre mare cu ciocul scurt și tare), *prigor* și *pribor* (pasăre cu gîtul roșu), *sfrancioc* (pasăre care imită cîntecul unor păsări mai mici, le amăgește, le prinde și le omoară), *sfredeluș* (mică pasăre cîntătoare), *suiț* (cățelul-pămîntului), vătui (pui de iepure) etc.

5. Cuvinte de circulație regională sau conservate în literatura populară: *arminden* și *armindean* (sărbătoare de 1 mai), *astrucare* (asuprire, îngropare), *arzoi* (înflăcărat), *boi* (trup, statură, înfățișare), *capeș* (în expresia: *muiere capeșă* — femeie cu mintea deschisă și stăruitoare), *conăci* (a poposi pentru noapte), *conci* (un fel de cunună pusă pe creștetul capului), *controbond* (contrabandist), *culpeș* și *culpaș* (vinovat), *cumpăt* (în expresia: *pe sub cumpăt* — pe ascuns, pe furiș), *dănos* (darnic), *dăunos* (în expresia: *muiere dăunoasă* — femeie cu voință neînduplecată), *dăulat* (istovit, sleit de putere, spetit), *decindea* (de cealaltă parte a rîului), *desghin* (săritură, jocul unui cal), *desgoveală* (îmbrobodirea miresei în cadrul ceremoniei de nuntă), *desvăscut* (dezbrăcat), *ferice* (fericire), *găzdoaie* (gospodină), *încura* (a goni, a sili la fugă, a alerga), *înțoponat* (încornorat), *jac* (jaf), *lotru* (hoț, tîlhar), *mînea* (a poposi pentru noapte), *mas* (participiu de la: *a mînea*, în expresia: *a mas de noapte* — a poposit pentru noapte), *mezin* (mijlociu), *moș* (bunic), *năsluire* (năzuire), *obraze* (figurile unor icoane sau ale unor persoane de frunte), *ortoman* (bogat în turme) (Odobescu dă sinonime: vrednic, viteaz), *pîrlitură* (în expresia: *a da pe / prin pîrlitură* — a necăji rău pe cineva), *plaviț* (blond, bălai), *poposit* (abia sosit), *pricopseală* (învățătură), *prigorit* (ars de soare, pîrjolit), *proașcă* (gaură, spărtură, bortă), *purdalnic și pîrdalnic* (afurisit), *răsăritură* (tresărire, zvîcnire a inimii), *somnie* (stare de somn, vis), *șeț* (șes, întins), *tinichea* (scîndurică subțire de brad), *trupeșie* (trup mare), *vegheat* (treaz, simțitor, în expresia: *minte veghează* — minte trează, vigilentă; *oștiri vegheate* — oștiri vigilente; *voie veghează* — bunăvoință), *viers* (glas), *vladnic* (puternic, robust, dominant), *zapt* (în expresia: *a face zapt* — a confisca,

a pune sub sechestru), *zalhana* (măcelărie), *zăcășie* (invidie mare, răutate îndărătnică; animozitate) etc.

Tot în legătură cu această parte a lexicului trebuie pusă abundența de proverbe și locuțiuni care dau stilului lui Odobescu caracterul oralității populare. Notez printre proverbele folosite de Odobescu: „să ședem strîmb și să judecăm drept"; „a crede că tot ce zboară se mănîncă"; „mare e limba boului, păcat că nu poate grăi"; „a fura luleaua neamțului"; „a-și pune pofta-n cui"; „coadă lungă, minte scurtă"; „năravul din fire n-are lecuire"; „a pierde orzul pe gîște"; „vrabia mălai visează"; „din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face"; „a vedea cam sus găina"; „a prinde iepurele cu carul"; „a nu ști de unde sare iepurele"; „a prinde (pe cineva) cu mîna-n sac" etc.; și printre locuțiunile lui: „a ține una", „a pune jos" (a părăsi) „neam de neamul lor" „tararaua neamțului", „a fi a-mînă", „a da de primejdie", „sarea și marea", „dinzi de dimineață", „mare de vreme, mari de ani" (transcris de alții: amari de ani), pentru a nu mai vorbi de exclamațiile: zău!, vorbă curată!, s-o lăsăm încurcată!, vai de mine! etc.

Marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuțiunilor și formelor populare în operele lui Odobescu alcătuiesc una din notele cele mai izbitoare ale limbii lor. Impresia primită este totuși alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveștile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de a face cu limba felului său obișnuit de a se exprima, pe cînd la Odobescu elementele populare, alternînd cu neologismele savante și rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie. În articolul despre Petre Ispirescu citim: „Instrucțiunea clasică și dogmatică care trebuie să fie răsadnița unei Academii i-ar fi prezentat o atmosferă ce ar fi năbușit, ar fi amorțit și ar fi atrofiat avînturile și desghinurile simple, naive și neînstrunite ale spiritului și ale științei sale speciale". — „Instrucțiunea clasică și dogmatică" lîngă „răsadnița", și „atrofiat" lîngă „desghinuri" creează tensiunea specială a limbii lui Odobescu, în care elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracțiunea ei.

Multele cuvinte, locuțiuni și proverbe populare sînt, la Odobescu, produsul aplicării unei norme de artă. În *Pseudo-*

Kyneghetikos, ascultînd povestirea țăranului din Bisoca și amintindu-și, în același timp, de acțiunea lingvistică a latiniștilor contemporani, Odobescu observă : „Din norocire, bisoceanul meu nu știe nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, în acea limbă spornică, vîrtoasă și limpede a țăranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte." Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

Arhaismele

Arhaismele alcătuiesc un sector larg reprezentat al sferei lexicale a lui Odobescu. Întreprinzînd cercetări istorice (ca în *Poeții Văcărești*), scriitorul a întrebuințat cuvintele corespunzătoare realităților descrise. Dar mai cu seamă în povestirile sale din trecut, în așa-zisele „scene istorice" (*Mihnea-vodă cel Rău*, *Doamna Chiajna*), preocuparea de a reda „culoarea locală" l-a făcut pe Odobescu să-și compună o terminologie culeasă din scrierile trecutului. Descriind civilizația materială sau viața socială, povestitorul s-a exprimat în limba trecutului evocat de el.

Administrație, funcțiuni, titluri și acte oficiale, instituții : *arbonta* (titlu pus înaintea boieriei, în epoca fanariotă), *banovete* (membru al familiei banului Craiovei), *cămăraș* (slujitor al camerelor domnului), *capudan-pașa* (amiral al flotei turcești), *ciohodar* (scriitor care însoțea pe înalții dregători turci ; cel care supraveghea încălțămintea domnului), *clucer* (comandant de ostași călări ; boierul însărcinat cu aprovizionarea și cu supravegherea cămărilor și bucătăriei domnului), *cocon* (fiu al domnitorului sau al unui boier), *cocoană* (fiică de domn sau de boier), *comis* (boier însărcinat cu îngrijirea grajdurilor domnești), *copil de casă* (paj), *cupar* (servitor care servea de băut domnitorului), *divan* (sfatul țării alcătuit din boierii mari), *dragoman* (tîlmaci, interpret diplomatic), *harapciu* (birul plătit turcilor de țările supuse), *hatișerif* (ordin al sultanului), *hazna* (tezaur), *jupîn* (titlu dat boerilor), *jupîniță* (titlu dat soțiilor de boieri), *jurat* (consilier municipal), *kalem* (secretar), *kazakliu* (negustor de vin sau de blănuri, care mijlocea schimburi comerciale între Persia și Turcia sau Moldova), *lipcan* (curier), *logofăt* (secretar ; ministru de justiție ; președinte al Divanului), *mahzar* (jalbă, petiție), *maimărie* (căpetenie ; șefie de breaslă), *mansup* (privilegiu, folos bănesc tras din veniturile statului), *mazil* (boier ieșit din serviciul activ ; domn destituit), *mazilire* (destituire, detronare), *medelnicer* (slujitor al mesei domnești), *mesit* (emisar, mesager), *nadpis* (rezoluție, apostilă), *nemet* (neam, familie), *padișah* (sultanul turcilor), *păhărnicel* (slujitor care servea băutura la masa domnului), *pitărie* (brutărie domnească ; rangul de *pitar* — șeful brutăriei domnești), *postelnic* (maestru de ceremonii), *pitac* (ordonanță ; diplomă de noblețe), *raia* (supus turc care nu e de origine mahomedană ; cetate ocupată de turci), *serai* (palatul sultanului), *scutelnic* (contribuabil scutit de birul către stat, cu condiția să-l plătească în muncă la un boier ; la plural : corp de ostași călări), *seraschier* (căpitan turc ; generalisim al armatei turcești), *spătar* (demnitar ce ținea spada domnului ; căpetenia oștilor), *spătărie* (rezidența autorităților militare superioare), *seid* (rîndaș domnesc), *șetrar* sau *șătrar* (boier ce îngrijea de corturile și locuințele domnești), *șprafcă* (anchetă), *visterie* (tezaurul public), *vornic* (ministru de Interne), *zaherea* și *zaharea* (aprovizionarea palatului și a oștirii cu alimente ; provizie alimentară).

Armată (trupe, arme și alte obiecte militare, titluri militare) :

armaș (căpetenia poliției și a închisorilor), *beșliu* (ostaș călare de neam tătăresc în slujba turcilor), *buzdugan* (sceptru domnesc ; ghioagă țintuită), *cruce* (în expresia : *cruce de pedestrași* — companie de infanterie), *ferentari* (trupă de infanterie), *fuște* (suliță), *fustaș* (sentinelă), *gerid* (săgeată care se azvîrlea de pe cal), *ghiced* (strajă, sentinelă), *grumăjer* (partea unei armuri care apără pieptul), *hanger* (sabie scurtă sau pumnal încovoiat), *haramini* (în expresia : *haramini levinți* — ostași, ostași nedisciplinați, tîlhari), *lefegiu* (mercenar), *ordie* sau *urdie* (oaste turcească sau tătărască ; tabără, lagăr), *palicar* (voluntar grec), *prapure* (steag), *roată* (~de ostași — unitate militară mai mică), *săneață* (pușcă), *sîngeac* (steagul principal al domniei), *serdar* (căpetenie de cavalerie), *tubalhana* (muzică militară turcească), *tui* (steag făcut dintr-o

coadă de cal), *vătăşie de vînători* (căpetenie de oaste de plăieşi) etc.

Biserică şi viaţă religioasă :

bărat (preot catolic), *bogonisi* (a îndruga rugăciuni pe slavoneşte), *otîrnie* ; (utrenie ; serviciu religios de dimineaţă), *pogribanie* (înmormîntare) etc.

Produse meşteşugăreşti ;

buhurdar (căţuie pentru tămîie şi parfumuri), *cohal* (cupă emisferică fără picior din care se bea), *felegean* (ceaşcă fără mîner), *ghiordane* şi *gheordane* (brăţări ; coliere şi salbe de metale preţioase şi pietre scumpe ; la singular : salbă de mărgăritare), *harşa* (învelitoare a şelei), *lefturi* (medalioane şi bănuţi de salbe), *pală* (în expresia : *pală de taban* — sabie persană), *pauce* (ţimbale), *plioapă* şi *pleoapă* (capacul sicriului), *sîrmă* (filigran, lucrare decorativă făcută din firicele rigide de metal), *sipet* (ladă cu coperiş boltit), *şaică* (mic vas turcesc pe Dunăre şi pe Marea Neagră), *zarf* (păhăruţ în gura căruia se aşeza felegeanul).

Veşminte şi stofe :

calpac (căciulă înaltă şi dreaptă, purtată de domni şi de boierii mari), *cănăvăţ* (o stofă), *cepchen* (vestă scurtă cu mîneci despicate şi atîrnată de umeri), *chepeneag* (haină de gală, strînsă pe trup), *contăş* (haină ungurească, lipită pe trup), *cucă* (căciulă înaltă şi dreaptă a ienicerilor, dăruită de sultan voievozilor români), *feregea* (haină lungă şi largă purtată altădată de femeile din Orient ; văl de cadînă), *filaliu* (pînză subţire şi străvezie), *filendreş* (catifea flamandă), *gevrea* (batistă cusută cu mătăsuri şi fireturi), *ghermesut* (stofă scumpă, în felul catifelei), *giar* (şal lucrat cu lîneturi colorate), *gugiuman* (căciulă înaltă, purtată de domnitor şi boierii mari), *iminei* (meşi ; pantofi cu moţ în vîrf), *poturi* (pantaloni strînşi pe pulpă şi încheiaţi cu năsturaşi), *serasir* (stofă de beteală), *sevai* (stofă grea de mătase), *surguci* (copca şi pana cu pietre scumpe la căciulile boiereşti), *tuzluci* (învelitori strîmte puse pe pulpe) etc.

Pietre preţioase :

balaş (piatră scumpă de culoare roşie-vînătă), *iaspis* (piatră opacă asemănătoare cu agata), *jezm* (iasp alb), *smarand* (smarald), *zamfir* (safir), etc.

Geografie :

Hegias (provincie din Arabia), *Hind* (India), *Horasan* (provincie din Persia), *Misir* (Egipt), *Ţarigrad* (Constantinopol).

Mai caracteristice decît arhaismele de felul celor de mai sus, care au de cele mai multe ori caracterul unor termeni speciali, sînt acele cuvinte din fondul vechi al limbii sau acele accepţiuni mai vechi ale unor cuvinte transmise cu înţelesuri deosebite şi care aparţin limbii comune. Astfel de cuvinte au, în povestirile istorice ale lui Odobescu, o valoare de caracterizare, o virtute de a crea atmosfera istorică superioară terminologiei indicate mai sus.

Din rîndul acestei noi categorii de arhaisme notez : *calpuzan* (falsificator de bani), *a cerca* (în expresia : *a cerca Porţile* — a cîştiga pe puternicii turci), *dispuiere* (pradă : Odobescu îi dă şi înţelesul de : rămăşiţe pămînteşti, după fr. *dépouille*), *a dovedi* (a birui, a învinge), *drege* (în expresia : *a drege prin pahare* — a umple paharele cu vin), *francesc* (apusean), *gelep* (negustor străin), *de isnoavă* (din nou, iarăşi), *împărechere* (conflict, vrajbă), *ipochimen* (persoană, personaj), *jicniţă* (grînar), *judeţ* (judecător), *leat* (an), *letinesc* (catolic), *meremet* (reparaţie), *mohorît* (roşit, pătat de sînge), *moşie* (ţară, patrie), *năpustit* (părăsit), *neispravă* (insucces), *nemenie* (neam), *oblici* (a acuza, a afla), *pohti* (a pofti, a privi cu lăcomie), *pojar* (foc, incendiu), *pravilă* (lege), *a se pristăvi* (a muri), *a se răpune* (a muri), *risipuri* (ruine), *scumpete* (lipsă, zgîrcenie), *trunchiat* (decapitat), *vraci* (medic) etc.

Deşi arhaismele în scrisul lui Odobescu apar cu funcţiunea de a crea „culoarea locală“ şi sînt folosite, mai ales, în „scenele istorice“, ele pot fi semnalate, din cînd în cînd, şi în celelalte opere ale scriitorului. Dar, mai cu seamă, scriitorul manifestă o tendinţă evidentă de a ocoli cuvîntul nou, cu circulaţie mai întinsă şi pe care pare a-l simţi ca mai trivial, pentru a-i substitui un cuvînt din fondul mai vechi al limbii sau vreo formaţie personală, obţinută printr-o derivaţie de la unul din acele cuvinte. Exemplele în această privinţă sînt foarte numeroase la Odobescu. Ne mulţumim să spicuim în *Artele în România în periodul preistoric*, conferinţa publică din 1872, unde întîmpinăm : *norocitele* (în loc de : fericitele) *instincte ale poporului român ; goliciunea neospă-*

..toasă (în loc de: neospitalieră) *a pustiilor Sciţiei; codri vîrtoşi* (în loc de: viguroşi) *ai Carpaţilor*; tot acolo ni se spune că cine cultivă tradiţiile: *nu va scăpăta niciodată* (adică nu va decădea niciodată) şi ni se atrage atenţia că vechile monede sînt adeseori: *opere ale calpuzanilor.*

Arhaismele sau formaţiile care le amintesc corespund unei direcţii culte a limbii, unei tendinţe către exprimarea mai rară, dar şi mai preţioasă, pe care cercetarea nu poate să n-o noteze.

Neologismele

Sfera neologismelor lui Odobescu este, de asemenea, foarte întinsă. Unele din acestea au caracterul unor termeni tehnici, în legătură cu artele sau cu studiul istoriei şi literaturii clasice, şi prezintă, în dezvoltarea limbii literare, momentul în care preocupările amintite pătrund în cultura noastră. Astfel de neologisme sînt: *organ* (it., orgă), *cinopedic* (gr., în legătură cu creşterea cîinilor), *cornice* (it., cornişă), *crepidă* (lat., sandală romană), *fibulă* (lat., agrafă), *histrion* (lat., actor, bufon — la romani), *instabulament* (lat., partea unui edificiu aşezată deasupra coloanelor), *logograf* (gr., povestitor de fapte sau datine vechi, nume dat primilor prozatori greci), *membrană* (it., pergament), *metopă* (it., fr., spaţiu dreptunghiular sau pătrat într-o friză dorică), *milier* (lat., piatră aşezată pe şoselele romane din milă în milă), *palestră* (gr., locul în care tineretul din vechea Eladă făcea exerciţii de luptă), *pantocrator* (gr., imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii), *pentatlu* (gr., ansamblu de cinci exerciţii de atletism), *portic* (lat., galerie cu coloane acoperite), *riturnelă* (it., fr., refren), *rondăbosă* (fr., alto-relief), *scolie* (gr., adnotare de gramatică sau critică), *scoliast* (gr., autor de glose), *sinolog* (specialist în limba şi cultura chineză), *timpan* (suprafaţă triunghiulară dintre cornişele unui fronton), *votiv* (it., fr., închinat unei divinităţi) etc.

În afară de termenii tehnici, împrumutaţi direct din limbile clasice sau din unele limbi moderne, precum franceza şi italiana, Odobescu a folosit şi alte multe neologisme, împreună cu epoca lui, şi care s-au pierdut mai tîrziu, precum: *concuistă* (cucerire, folosit şi de Bălcescu), *ecuitate* (echitate, spirit de dreptate), *marşandă* (modistă) etc.

Curentul de introducere a neologismelor de provenienţă italiană, recomandat de Eliade, aduce în limba lui Odobescu cuvinte ca: *asolut* (absolut), *cortez* (curtenitor, politicos), *ingeniu* (talent, agerime a minţii), *matutin* (de dimineaţă, matinal), *a pasa* (a trece), *paviment* (pardoseală), *profumat* (parfumat), *rendită* (rentă), *stampat* (întipărit), *semplicita* (simplitate), *svola* (a zbura), *tudesc* (germanic) etc.

Neologismele de provenienţă franceză, părăsite şi ele cu timpul, nu sînt, de asemenea, rare: *a ajuta* (a adăuga), *arduitate* (greutate mare, dificultate greu de învins), *avilit* (decăzut), *dardă* (săgeată), *expiaţie* (ispăşire), *fumigaţie* (afumare), *laboare* (muncă), *palisadă* (îngrăditură, uluci, zăplaz), *surfaţă* (suprafaţă) etc.

Uneori întîlnim cîte un neologism introdus direct din limbile vechi, precum: *empiric* (experienţă), *encomion* (elogiu), *epiheremă* (întreprindere, lucrare; o speţă a argumentării), *comodie* (comedie) etc.

Pe alocuri ne întîmpină cîte un germanism: *giuvel* (giuvaer, bijuterie), *a tatova* (a tatua), ba chiar şi un anglism: *faşionabil* (sclivisit).

Ca şi Bălcescu, pentru a nu înmulţi peste măsură numărul neologismelor sale, Odobescu foloseşte procedeul calcului lingvistic, al traducerii sau al formării de cuvinte prin derivarea unor rădăcini străine, cu ajutorul unui sufix românesc. Din această grupă fac parte cuvintele: *aburos* (vaporos, fr. *vaporeux*), *a completi* (a completa), *feros* (de fiară, sălbatic, înfiorător), *industrios* (întreprinzător), *inimat* (animat, însufleţit), *încîntec* (încîntare, farmec), *înduoi* (a oscila între două sentimente opuse), *munit* (prevăzut, aprovizionat), *măiestreţ* (măiestrit, magistral), *orfăurărie* (orfevrerie, lucrare artistică de aur), *pietos* (pios, cucernic), *spirituos* (spiritual).

Prin marele număr al neologismelor sale, mai ales prin cele eliminate mai tîrziu, ca şi prin formaţiile lexicale noi, rămase, de asemenea, neconfirmate de evoluţia ulterioară, limba lui Odobescu dobîndeşte un anumit caracter artificial, pe care cititorul actual nu-l poate trece cu vederea.

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu se caracterizează prin alăturarea termenilor populari, a arhaismelor şi neologismelor tehnice şi rare, detaşate pe fondul limbii comune. Deşi izvoarele lexicului cercetat sînt foarte variate, ceea ce

apropie și leagă între ele diferitele lui sectoare este o anumită *căutare* a expresiei. Avem impresia, citindu-l pe Odobescu, că scriitorul rezistă primului cuvînt ce i se prezintă și că preferă să-l caute în sectoare ale limbii pe care și le-a însușit pe calea culturii. Căci, deși atît de deosebiți prin proveniența și momentul apariției lor în limbă, termenii populari, arhaismele și neologismele lui Odobescu posedă însușirea comună de a fi produsul unei cercetări : fie a vieții poporului, fie a trecutului național, fie a culturii antice și moderne. Judecată după lexicul ei, limba lui Odobescu ne apare, deci, ca o limbă savantă.

FONETISMUL ȘI FORMELE

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu trebuie completat cu cel al fonetismului și formelor lui, despre care, dealtfel, fiindcă ne găsim într-un moment de stabilizare lingvistică, sînt mai puține lucruri de observat. Ne izbesc, mai întîi, fonetisme regionale în : *a cletina, răslățat, răpede, răsipi, chiemare, răsipos, părete, țăl, împărechiere, trămite, judicată, bilșug, cînticel, turlile* etc.

În ceea ce privește formele, influența arhaică produce prezentul indicativului persoana III plural identic cu persoana III singular : *boierii sta, uneltirile Doamnei Chiajna izbutise toate.*

Alteori întîmpinăm formule reflexive ale verbului, cu înțeles pasiv : *se răpusese* (fusese răpus), *se îngropase* (fusese îngropat) etc., forme vechi care mai aveau o circulație destul de întinsă în secolul al XIX-lea.

Același lucru se poate spune despre construirea dativului cu *la*, ca în exemplele : *tabelul ce s-a arătat la ochii scriitorului a fost măreț ; o apreciere ce el* (manualul) *va fi să destăinuiască la ochii oamenilor de știință și de specialitate* etc.

Deseori apar inversiuni ca : *a lor răzbunare ; ale lor doine ; duioasă inima sa* etc.

În fine, aproape pretutindeni în cursul lungii cariere, Odobescu a folosit adjectivul participial cu înțeles activ acolo unde limba comună construiește, ca în numele de agent, cu sufixul *-tor, -toare,* ca în exemplele : *mișcări șovăite* (șovăitoare) ; *stăruită curiozitate ; oști vegheate ; cale rătăcită ; sarcină umilită ; poiană desfătată ; bărbat nepregetat* etc., adică forme rare, cu analogii totuși în limbă (*om simțit, om umblat, mîncat* etc.).

Diferitele particularități formale remarcate dovedesc, deci, ca și lexicul, atît influențe populare sau arhaice, cît și unele forme rare, care împrumută exprimării lui Odobescu unul din caracterele ei distinctive.

CONSTRUCȚIILE

Unul din cîștigurile cele mai însemnate ale artei scriitoricești a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cu numeroase determinări pe trunchiul a două sau trei propoziții principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe și nuanțate, și cu un mare simț arhitectonic al construcției. În generația anterioară de scriitori, complexitatea era confuză și construcția era stîngace. Iată, pentru a ilustra situația artei scriitoricești a prozatorilor din generația anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit din I. Heliade-Rădulescu : „Ei (anumiți oameni) cînd iau cîte o carte în mînă care vorbește pentru lucruri ce n-au învățat, numaidecît zic : n-am învățat, nu înțeleg ; adică, dacă el este ostaș și cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecît zice : este pentru doctori ; dacă este doctor și cartea vorbește pentru corăbierie, zice : este pentru corăbieri ; o lasă jos, nu se mînie și nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o românește". Sau : „Domnilor, eu n-am de gînd să le spui pe toate : o să mai las ceva, pentru că este de prisos, între noi ne știm : să mai iertați și domnia-voastră ceva din cîte o să zic, și iată un mijloc frumos ca să fim iarăși prieteni ; trebuie să iertăm unul altuia greșalele".

Ambele pasaje sînt împrumutate prefeței la *Regulile sau Gramatica poeziei,* din 1828. Construcțiile în aceste texte sînt obținute mai ales prin juxtapunere și au, ca atare, un caracter oral. Raporturile logice dintre propoziții de cele mai multe ori nu sînt exprimate. În primul citat, construcția pornește cu subiectul la plural (*ei*), căruia i se substituie subiectul la singular (*el*). În al doilea citat, complementul este indicat

printr-o expresie vagă (*pe toate, ceva*). Introducerea unor propoziții în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretică. În general, construcțiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine așa-zicînd spațială, adică într-un întreg ușor de cuprins în toate articulațiile lui. Judecate din punctul de vedere al construcției lor, pasajele citate sînt oarecum confuze și stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcțiile sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede și armonioasă. Iată un text din 1850, aparținînd studiului *Mersul revoluției în istoria românilor*: „Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, și, luminați de filosofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri nația română n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se și luptîndu-se neîncetat pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său, cît și în omenire, a dreptății și a frăției, aceste două temelii a ordinei dumnezeiești." Este de netăgăduit că Bălcescu stăpînește mai bine decît Heliade complexitatea periodului său. Totuși, dacă analizăm procedeele de construcție ale lui Bălcescu, observăm că în raportul dintre coordonare și subordonare predomină coordonarea. Bălcescu obține o construcție sintactică destul de complexă acumulînd propozițiile principale („să deschidem"; „vom vedea"), apoi propozițiile secundare („nația română n-a vegetat"; „n-a stat pe loc"; „a mers înainte"), apoi alte elemente determinative („luptîndu-se neîncetat pentru triumful binelui asupra răului, a spiritului asupra materiei, a dreptului asupra silei" etc.). Periodul lui Bălcescu este acumulativ și enumerativ. Procedeul lui stilistic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral ca Heliade, dar are un stil retoric.

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluția sintactică și stilistică a limbii române, acela de a depăși acumularea enumerativă, pentru a o înlocui în amplele construcții hipotactice, proprii, mai ales, expunerilor teoretice. Iată deocamdată un exemplu pe care-l spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov*, 1862: „Pînă aci toate merg destul de bine, dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-și încrede soarta unei simple puteri brutale, care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte, zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conștiință; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotită care tîrăște după sine sufletele omenești, și nu cunoaște altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două șine de fier așternute pe căpătîie de lemn; cînd omul, într-un cuvînt, clădește cu cheltuieli și sudori colosale drumuri-de-fier spre a se transporta pe sine ca o surcea fără preț, lepădată în voia nesocotită a elementelor — atunci eu, unul, declar că omul și-a pierdut cel mai scump odor al inteligenței sale, raza luminoasă care-l aseamănă cu dumnezeirea, simțul valorii și libertății sale; el s-a înjosit pînă într-atît încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, rolul materiei brutale, și, în loc de a păși în calea progresului, în loc de a înainta spre civilizație, cum pretind cei mai mulți, mie mi se pare curat că el s-a scufundat de sineși în cea mai umilitoare netrebnicie și s-a degradat, nesocotitul, la cea mai tristă barbarie."

Pasajul, o ieșire umoristică în contra drumului-de-fier, este o mostră sintactică în care putem urmări principalele procedee de construcție ale lui Odobescu, și anume: *simetria, inversarea, ramificarea*. Le vom realiza pe rînd:

1. Simetria. Întreaga construcție se sprijină pe două propoziții principale în raport de coordonare adversativă, indicată prin conjuncția *dar*: toate merg bine — dar eu declar. Din aceste două propoziții, numai cea din urmă primește un mare număr de determinări, asociate în grupuri de 3 și 2 × 3: trei propoziții circumstanțiale temporale, introduse prin *cînd (cînd omul... ajunge a-și încrede soarta, cînd el se face slugă, cînd omul clădește)*; șase propoziții determinante coordonate între ele: (declar că) *omul și-a pierdut* etc., *el s-a înjosit, în loc de a păși, în loc de a înainta, el s-a scufundat de sineși, s-a degradat*. Pentru că a doua propoziție principală primește un mare număr de determinări și, astfel, funcțiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală: *mi se pare că* (eu declar) și pune ultimele două completive drepte sub regentarea acesteia. Simetria construcției analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversațiune și din acela că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne în-

tîmpină în grupuri de aceeaşi mărime. Simetria construcţiei lui Odobescu este evidentă, deşi nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi şi schematismului şi pentru a introduce varietate şi mişcare în construcţia sa, scriitorul deranjează uşor raporturile simetrice, împingînd axa construcţiei către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare celei de a doua părţi a acestuia, apoi sporind la dublu al doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, v. mai jos, sub 3.

2. Inversarea este un caz al simetriei, deoarece şi ea este obţinută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Aşa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziţiei principale ; al doilea este posterior principalei. Ordinea : subordonate-principală se inversează producînd ordinea : principală-subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie şi inversare rezultă caracterul uşor de cuprins al construcţiei lui Odobescu, limpedea ei articulaţie şi aşa-zicînd *spaţialitatea* ei, adică posibilitatea de a ţi-o reprezenta simultan ca pe o formă a lumii exterioare.

3. Ramificarea, adică subordonarea faţă de o regentă, care este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate temporale, două din ele se ramifică la rîndul lor : „cînd omul... ajunge" primeşte completiva dreaptă : „a-şi încrede soarta unei... puteri brutale", şi aceasta — un grup de patru atributive relative : care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncţia *ci* ; „el (omul) s-a înjosit" primeşte o consecutivă cu triplu predicat nominal : „încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, robul materiei brutale". Ramificarea se realizează nu numai prin propoziţii subordonate, dar şi prin celelalte compliniri ale diferitelor propoziţii. Astfel relativa (care) „merge mereu înainte" se întregeşte printr-un complement modal cu două determinări : „zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conştiinţă". Relativa (care) „nu cunoaşte" primeşte complinirea a doua complemente drepte : „altă lege mai înaltă, altă strună mai puternică". Temporala regentă : „cînd omul... clădeşte" se întregeşte prin două complemente instrumentale : „cu cheltuieli", cu „sudori colosale". În general, examinînd ramificările construcţiei analizate, observăm o simetrie duală, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2 × 2, 3 × 2).

Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcţie cu principala la mijloc, adică de construcţie inversată. Descompun citatul (din *Pseudo-Kyneghetikos*) în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfăţişa procedeul ramificării :

I Cu toate acestea

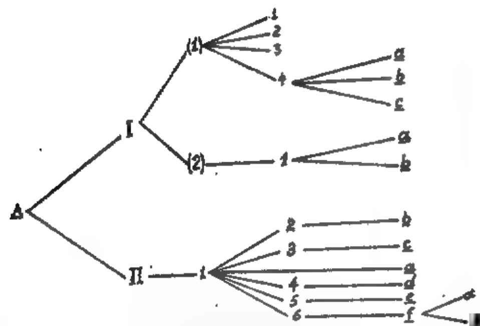
(1) şezînd acum
1. colea
2. fără grijă
3. răsturnat în jeţul meu
4. privind liniştit pe fereastră
a. cum mugurul liliacului se despică
b. şi-nverzeşte
c. subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie
(2) şi ascultînd
1. cu o dulce răpire
a. cum vrăbiile limbute ciripesc
b. şi cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde

A. te încredinţez că

II. 1. mi-ar plăcea să străbat
a. fără totuşi de a mă mişca din loc
2. şi codrii umbroşi
b. alergînd cu gîndul în goana cerbilor
3. şi piscurile de stîncă
c. după urmele ideale ale caprei negre
4. şi vizuinile de prin munţi
d. în prepusa dibuire a urşilor
5. şi luncile de răchită
e. după umbra dîrei de mistreţ
6. ba chiar şi pustiile năsipoase
f. pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de
α tigri înfricoşaţi şi de
β lei fricoşi

Şi de data aceasta, deci, ca în exemplul spicuit în *Cîteva ore la Snagov,* principala (*A*) regentează înainte şi după ea, mai întîi (I) un grup de complemente circumstanţiale — (1), (2) — cu complinirile lor (1, 2, 3, 4) printre care două subordonate (*a*, *b*) şi cu un complement de loc (*c*); apoi (II) o completivă indirectă (1) cu un grup de şase complemente (2, 3, 4, 5, 6), fiecare cu cîte un determinant (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*), dintre care cel din urmă are două determinări (α, β).

Redus la schemă, citatul prezintă, deci, următoarea ramificare:



În afară de construcţia duală, întîmpinăm destul de des la Odobescu şi construcţia ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-Kyneghetikos:*

A. Acela ar clădi

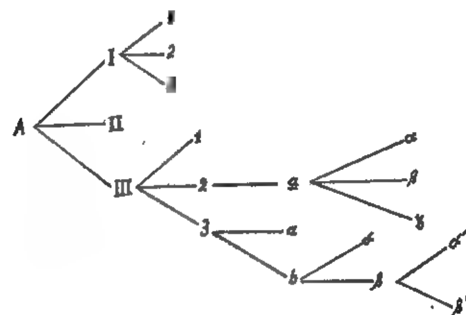
I. 1. cu sfinte miresme
2. cu mireasmă
3. şi cu tămîie

II. altarul vînătorilor
III. povestind
1. cum sălbaticul uriaş al anticelor legende germane
2. cum vînătorul afurisit care-şi vînduse sufletul către diavol
a. pentru ca să poată lovi
α tot drept
β printre brazi şi
γ printre stînci

3. cum acea fantastică fiinţă a posomorîtelor visuri păgîne
b. printr-o minune cerească
se prefăcu în
α blîndul
β şi cuviosul
α' episcop
β' şi apostol al Ardenelor creştinate.

Regenta (*A*) se complineşte aici printr-un grup de trei complemente (I, 1, 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III), cu trei determinante modale (1, 2, 3), dintre care a doua ramifică o finală (*a*) cu trei circumstanţiale (β, α, γ), şi a treia ramifică un complement instrumental (*b*) şi un grup (β) de două determinări (α', β').

Schema acestei construcţii este următoarea:



Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuinţate de Odobescu încît ea devine una din particularităţile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginaţiei şi gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginaţie vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri şi în toată bogăţia detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziţionale mai frec-

vent folosite de scriitor; hipotaxa este instrumentul lui sintactic.

Gîndirea lui Odobescu este, de asemenea, bogată și nuanțată. Ideile lui au complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepții, explicații și nuanțări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului său. Iată, în această privință, un exemplu din *Istoria arheologiei*: „Chiar de pe cînd cei dintîi erudiți ai Renașterii au început a se ocupa, în mod cam confuz, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici și al rămășițelor plastice noțiuni cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simțit că există o diferență destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care servă la ambele este mai totdeauna comun."

Examinînd această bogată construcție, observăm cum Odobescu cînd nuanțează ideea sa (*în mod cam confuz, o diferență destul de bine însemnată*), cînd intervine cu un plus de explicații (*adică s-au cercat etc.*), cînd exprimă o disjuncție (*cînd asupra stării sociale, cînd asuppa belelor-arte*), cînd precizează o diferență (*cu toate că materialul* etc.).

Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulație, este un prețios instrument de analiză a ideilor, și, prin abundentele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate și fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintîi și a uneia din cele mai bune proze științifice a literaturii noastre.

PROCEDEE DE ARTA

Forme, lexic, construcții sînt introduse în configurații de artă, în întreguri cu valoare estetică. Știm cum se exprimă Odobescu; se cuvine să ne dăm seama care sînt categoriile largi ale procedeelor prin care conținuturile închipuirii și minții sale ajung la expresie. Odobescu a povestit, a descris oameni, opere de artă și peisaje, a expus idei și rezultate ale cercetării sale de istoric și arheolog. În ce chip povestește, descrie și expune științific?

Partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu se sprijină pe narațiunile sale *Mihnea-vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, publicate în numeroase ediții și mult citite. Odobescu a intitulat aceste narațiuni „scene istorice", vrînd parcă să sublinieze caracterul lor descriptiv și dramatic. De fapt, în povestirile istorice ale lui Odobescu se pot distinge părțile narate și cele prezentate ca tablouri, adică evenimentele povestite ca o succesiune și cele înfățișate ca o simultaneitate. Acestea din urmă se realizează prin descriere și dialog. O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, este finalul și oarecum scopul ei. În *Mihnea-vodă cel Rău*, după prezentarea cu mai multe elemente de tablou a morții armașului Drăcea, urmează narațiunea împrejurărilor care au premers instalarea lui Mihnea ca domn; apoi tabloul încoronării lui Mihnea, apoi cel în care vornicul Pîrvu prezintă noului domn pe fiii săi; apoi povestirea morții lui Ilie, fiul lui Pîrvu; după care urmează tabloul ospățului oferit de Mihnea boierilor etc. Narațiunea este, la Odobescu, procedeul de legătură a faptelor zugrăvite în tablou. Alternanța dintre narațiune și tablou este exprimată prin aceea a timpurilor verbale. Părțile narate sînt debitate la felurite forme ale trecutului; tabloul este menținut la prezent. Totuși, deoarece chiar într-un tablou există elemente care trebuie să explice prin narațiune feluritele trăsături ale lui, apoi fiindcă povestitorul intervine adeseori pentru a introduce replicile unui dialog sau pentru a le comenta, rezultă tot timpul o alternanță între formele trecutului și prezent, pe care Odobescu o stăpînește foarte bine.

Iată, pentru exemplificare, scena conjurației împotriva lui Mihnea, pe care o reproduc cu sublinierea verbelor, pentru a arăta cum după înfățișările arătate ca tablou (la prezent) urmează povestirile sau comentariile povestitorului (la trecut): „În casa lui Danciu Țepeluș *stau* adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungurești, *are* un obraz pe care *se citește* o prostatică rîvnire la mărimi; acesta *e* stăpînul casei, fecior de domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele *se suise* pe tronul hotărît

lui de Vladislav și acum încă îi *răpise* sprijinul ocrotitorului său. Al doilea *e* un boier bătrîn de Țara Românească, cu barba albă și cu fruntea înnorată de o veche mîhnire ; acesta *e* Radul, spătarul din Albești, a cărui fiică Ilinca *fusese jertfită* cu atîta cruzime de către fostul domn chiar în noaptea ei de cununie. În sfîrșit, un tînăr purtînd zeghea sîrbească *ține* mîna pe hangerul de la brîu, *pare c-ar fi* gata *să spele* în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul ; îl *cheamă* Dumitru Iacsăg și *e* nepotul mitropolitului Maxim. Ei *se par* a fi după o lungă sfătuire ; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur ce *sta* pe masă, *scoase* dintr-însul o hîrtie îndoită și *citi* cuvîntul : «Hangerul !». Iacsăg *săltă* de bucurie, strigînd : «E al meu !» Ceilalți doi *răspunseră :* «Dumnezeu să te ajute»". Succesiunea timpurilor verbale pune limpede în lumină pe aceea a aspectelor *arătate* și a faptelor *povestite.*

Portrete

Fantezia lui Odobescu vede nu numai scene, tablouri, dar și oameni. Scrierile lui cuprind cîteva din portretele cele mai izbutite din literatura timpului. În portretistica literară a secolului al XIX-lea era folosită încă metoda alcătuirii portretelor din substantive, procedeu corespunzător vechii psihologii a facultăților. Iată, de pildă, în *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, portretul kerei Duduca : „Această Veneră orientală... avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale, și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu pozițiunea ei socială". Portretul se încheagă astfel din seria de substantive sau locuțiuni substantivale abstracte : *frumusețe, inteligență, spirit, viață de răsfățări, lipsă de educație, dorinți* — împreună cu determinările lor. Odobescu combină în zugrăvirea portretelor sale mențiunea facultăților cu a notelor fizice văzute, adică a substantivelor abstracte cu a substantivelor și adjectivelor concrete.

Este, deci, caracteristic pentru arta de portretist a lui Odobescu asocierea dintre notele fizice și cele morale, dintre

cele care se oferă percepției simțurilor și cele cuprinse de intuiția psihologică. Iată, în această privință, în *Cîteva ore la Snagov,* portretul lui Matei Basarab, debitat în formă adresată, ca și cum adică pictorul l-ar avea în față și ar vorbi modelului său : „În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele-ți subțiri și zîmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprîncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă finețe, cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor" etc. Deci, după seria concretă : *chip smead și costeliv, barbă albă și rară, buze subțiri zîmbitoare, frunte lată și înaltă, ochi mici și vii, sprîncene negre și stufoase* — seria abstractă care pare a o comenta pe cea dintîi : *finețe, înțelepciune, energie.*

La fel este construit portretul lui Ienăchiță Văcărescu (în *Poeții Văcărești*) : „O față prelungă și cam palidă, cu fruntea lată, un nas drept și regulat cu nările foarte largi, o gură zîmbitoare pe ale cărei buze voluptuoase abia le ascundea o mustață subțire, ochi căprui cu o căutătură plină de dulceață și de finețā, în sfîrșit, o barbă castanie, rară și transparentă, ce-i fîlfîie ușor pe piept : iată trăsăturile acelei figuri ce-nsuflă îndată un simpatic respect și pe care o susțin cu oareșice mîndrie portul drept al trupului și gugiumanul de samur, așezat cu semeție pe cap."

Sau portretul lui Andronic Cantacuzenul (în *Doamna Chiajna*) : „Trupul acestuia, mărunt, neputincios și gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi ; dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura, care sînt ca o însușire a neamului grecesc".

Pictorul știe, deci, să extragă esența morală tipică a modelului său, dar numai după ce a văzut și a notat trăsăturile fizice și concrete ale figurii, ale atitudinii, ale costumului. Arta portretului fizic, mai puțin la îndemîna înaintașilor, face progrese mari la Odobescu.

Scriitorul vede tablouri și oameni, scene și portrete, se bucură și de lucruri pe care vrea să le cunoască în detaliu, introducînd, ca un element caracteristic al scrisului său, lungile lui serii terminologice. Este împrejurarea în care s-au adunat în operele lui Odobescu marele număr al arhaismelor sau al neologismelor lui tehnice. Iată, de pildă, costumul lui Andronic Cantacuzen: „Vestmintele sale-l arătau că este unul din nalții dregători ai bisericii bizantine; în cap purta naltul calpac de hîrșie fumurie cu fund de serasir; pe dînsul avea o hlamidă de sevai roșu cusută cu palme de fir pe poale și încinsă de-a curmezișul, pe sub subțiori, cu un lat brîu de omofor, semănat cu matostate în șatoange; iar pe dasupra, o lungă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur și îmblănită cu jder, căci d-atunci începuse kazaklîii să aducă în Țarigrad scumpele blăni din Mosc". Iată darurile de nuntă aduse de pețitorii greci: „Ici se vedeau sipeturi de sidef pline cu ghiordane, cu cercei cu lefturi de smaragduri, de balașuri, de rubini, de zamfiri; pline cu paftale de aur și de matostat, cu colane și sponciuri de mărgean și de mărgăritare, cu surguciuri de briliant; mai colo boccealîcuri de ștofă cu așternuturi de agabaniu, cu primenele de borangic și de filaliu, cusute cu bibiluri, cu gevrele și bîrnișoare de beteală, cu feregele și binișuri de buhur, de cănăvăț și de sevai, cu blănuri de jder, de rîs și de samur, cu gearuri și cu taclîcuri turcești, mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneția, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegiaș, cu apărători de pene, cu felegene de smalț, cu zarfuri de sîrmă, cu tipsii, lighene și ibrice de argint, cu cohale de cleștar de munte, cu linguri de fildeș săpat și cu felurite alte bogății, care de prin toate părțile le aduceau venețienii, armenii și ebreii în Țarigrad."

Arendășoaicele pe care scriitorul le zărește în *Cîteva ore la Snagov* stau, în trăsurile lor, „printre boltele invoalte ale malakoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, maniketuri și volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglice și cu pene, în sfîrșit, printre toate gătelile ce lipscanii și marșandele din București vînd cocoanelor de țară drept marfă de Paris".

Deși astfel de serii n-au decît valoarea unor inventare, ele se leagă cu un procedeu mai general al compoziției la Odobescu: *enumerația*. Atracția pentru produsele artelor și ale meșteșugarilor, activitatea simțurilor treze, dar și atenția lui cam dispersată l-au făcut adesea să compună prin enumerare. Așa procedează, de pildă, în *Pseudo-Kyneghetikos*.

Descrieri de opere de artă

Descrierea operelor este o metodă a cercetării în istoria artei și în arheologie. Odobescu i-a dat o înaltă valoare literară. În *Pseudo-Kyneghetikos*, *Cîteva ore la Snagov*, *Istoria arheologiei* există numeroase descrieri de opere ale sculpturii, ale picturii, ale muzicii în care revin procedeele portretisticii lui Odobescu. Este caracteristică, de pildă, în descrierea operelor plastice, nu numai îmbinarea de note fizice și morale, dar și alăturarea de judecăți obiective și subiective, adică de *constatări* și *impresii*. Astfel, în *Pseudo-Kyneghetikos*, statuia Dianei de la Luvru este înfățișată, mai întîi, drept „mîndra și sprintena fecioară de marmoră care s-avîntă, ageră și ușoară sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despicată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfășoară, ca un brîu, talia zveltă, și cutele veșmîntului ascund sînu-i fecioresc; dar brațele-i goale, unul se încovoaie ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri; celălalt se reazimă pe crestetul cornut al ciutei."

Urmează judecăți subiective, notarea unor impresii personale care, din pricina relativei lor nesiguranțe, iau forma unor întrebări dubitative. „Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce așa iute pămîntul, sub crepidele-i împletite pe picior ca opincile plăieșilor noștri? Pe cine amenință ea cu darda împenată ce ea atinge cu degetele-i delicate? Trămite ea, oare, în cîmpii etolici ai Calidonului pe mistrețul urieș care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru? Urzește ea o crudă răzbunare în contra nenorociților fii ai nesocotitei Niobe?... Cugetul ei e o divină taină".

În descrierea unei melodii populare, pe care scriitorul o aude răsunînd din corn, judecățile obiective și subiective

se alătură în aceeași frază: „Pe tonurile duioase și întunecate ale trîmbiței metalice se juca, cu o veselie săltăreață, melodia cîntecului francez, și atunci, în mine, auzul șoptea inimei mîhnite neașteptate cuvinte de speranță și de bucurie".

Alteori, ca în descrierea unui tablou al lui Wouwerman scriitorul topește descrierea într-o narațiune, interpretează, adică, simultaneitatea ca o succesiune, despărțind felurite le propoziții prin adverbul de loc *aci*, care, prin repetiție, ia un sens temporal [1]: „Vînătorii, aci înghit un pahar mai nainte de a porni, aci se odihnesc pe iarbă verde, cu caii lîngă dînșii, aci iar sosesc voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă". Transformarea descripției în narațiune se realizează, în continuarea pasajului, prin alternarea verbelor la prezent și perfectul-compus, un procedeu narativ: „Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, se uită cum șoimii se răped în aer pe păsărelele spăimîntate; una din ele s-a depărtat în taină spre pădure și după dînsa aleargă, în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducîndu-i vălul pe care ea l-a uitat atîrnat de craca unui copac; tocmai în fund, pe marginea pădurii, se zăresc, prin ceața umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat".

Descrierile de tablouri sînt înviate astfel prin procedee de artă. Arta, devenită temă literară, alcătuiește un aspect al criticii moderne, începînd cu Winckelmann, cu Saloanele lui Diderot și continuînd cu unii din criticii secolului al XIX-lea, ca Baudelaire, Fromentin, Walter Pater, Ruskin ș.a. Odobescu a introdus genul în literatura noastră și a izbutit, în cadrul lui, cîteva din realizările cele mai de seamă ale artei sale scriitoricești.

Peisaje

Un scriitor cu o înzestrare vizuală atît de pronunțată ca Odobescu, după cum o dovedesc scenele, portretele și descrierile sale de opere ale artei, nu putea să nu reușească în arta peisajului. Ochiul său vede tot atît de bine natura, după

[1] *Gramatica limbii române*, 1950, I, p. 334, observă sensul temporal al lui *aci* (repetat) la Creangă: „aci era la Socola, aci la Iași, aci la mănăstirea și în Tîrgul-Neamțului profesor".

cum vede oamenii, situațiile, monumentele. Interesant este însă de remarcat că vizualul Odobescu acordă un mare loc în descrierile sale de natură notelor acustice și că unele din peisajele sale sînt constituite aproape numai din însemnarea unor sunete, ca în acesta spicuit în *Pseudo-Kyneghetikos*: „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului; din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturii. Atunci, prin nălțimile văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine lungi șire de cocori, brîne șerpuind de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge răstriștea, gingașa lui Francescă."

Un peisaj de iarnă, în *Doamna Chiajna*, este compus, de asemenea, din note acustice: „E tristă și urîtă iarna la țară, cînd crivățul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceața întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd țarina-i goală și năpustită, dumbrava uscată și plugul trîndav. Apoi, în lungele nopți de iarnă, ce întunecime plină de groază! ce de nopți fioroase! Vîntul vîjîie și geme ca niște jalnice glasuri ce plîng din depărtare; ploaia izbește cu o întărîtată stăruire în păreții și în ferestrele casii: oblonul se clatină și scîrțîie pe țîțînele-i ruginite." Odobescu introduce în acest peisaj și o notă termică: ploile sînt *reci*. Cu aceasta ajungem însă la o altă caracteristică a artei peisagiste a lui Odobescu, care, pentru a apropia mai mult descrierile sale de sensibilitatea mai adîncă a cititorului, uită rareori să noteze temperatura mediului natural pe care-l descrie. Înfățișînd perspectiva de dealuri sub care se adăpostește satul Bisoca, scriitorul notează: „Soarele apunea drept înaintea noastră; cerul lui roșiatic scăpătase pînă pe zarea orizontului, și razele-i calde și senine părea că se așternuse peste tot șesul răsăritean al țării, care ni se destindea acum sub ochi..."

În *Doamna Chiajna* sînt notate diferite senzații într-o bogată serie enumerativă, conform procedeului mai general al scriitorului: „Astfel, după mai multe zile de călătorie, sosiră ei în valea Lotrului. Rîul cu apele sale galbine curge pe

o matcă de lut năclăios, ocolită cu un desiș de verdeață; acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioși, arțarii cu pojghițele roșii, carpenii stufoși, salba moale și teii cresc cu falnicii jugaștri, cu plopi nalți și subțiri, cu anini ușurei, cu ulmi albicioși, cu sîngerei pestriți, cu corni suciți și vîrtoși. Printr-acel hățiș felurit de arbori ce se-ndeasă și se împletesc, mierlele și pițigoii fluieră și ciripesc din ramură în ramură, iar pe vîrful copacilor turturele sure și porumbei sălbateci se-ngînă în vreme ce prigorii cu pene albastre chiuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat".

Toate simțurile scriitorului colaborează pentru a obține acest peisaj. Ochiul vede forme și dimensiuni (*carpeni stufoși, plopi nalți și subțiri*), culori (*ape galbine, arțari cu pojghițe roșii, ulmi albicioși, sîngerei pestriți, prigori cu pene albastre*), urechea aude sunete (*mierlele și pițigoii șuieră, turturelele și porumbeii se îngînă, prigorii chiuiesc*), simțul olfactiv înregistrează mirosuri (*socul mirositor*), simțul cinestetic percepe: *alunii mlădioși;* tactul simte: *lutul năclăios.* Tabloul are nu numai o rară bogăție senzorială, dar și o viață deosebită prin notarea tuturor mișcărilor naturii.

La data cînd Odobescu scria această pagină, în 1860, arta peisajului literar apăruse, odată cu *Călătoriile* lui Alecsandri, dar autorul *Doamnei Chiajna* îi dădea un impuls care-l înălța pînă la nivelul celor mai bune realizări peisagistice în toată epoca următoare.

Expunere adresată

În afară de narațiuni, de nuvele istorice și de basme, Odobescu a scris expuneri adresate: scrisori, discursuri, conferințe. *Pseudo-Kyneghetikos* este o lungă scrisoare adresată de autor prietenului său Cornescu. *Viitorul artelor în România, Moții și Curcanii, Artele din România în periodul preistoric, Biserica de la Curtea-de-Argeș și Legenda Meșterului Manole, Vasile Alecsandri, G. Cretzeanu, P. Ispirescu* sînt pagini de cuvîntare rostite la Academie, în fața unei adunări sau în împrejurări solemne. *Istoria arheologiei* este un curs universitar. O mare parte a producției lui Odobescu a fost, deci, așternută pe hîrtie pentru a cădea mai întîi sub ochii unui cititor determinat sau pentru a fi citită în public. Mai ales această din urmă parte a operei scriitorului a fost făcută

pentru a fi ascultată înainte de a fi citită. Împrejurarea explică numeroasele forme ale adresării și ale oralității în proza lui Odobescu.

În *Pseudo-Kyneghetikos* scriitorul îl interpelează direct pe corespondentul său: „Amice", „o, iscusite vînătorule", „amice vînătorule!" Părți noi ale expunerii sînt introduse prin întrebări adresate, care permit autorului să intervină cu explicațiile sale: „Mai întîi, te rog, spune-mi dacă știi sau nu știi ce soi de zburătoare este grangurul?" Sau: „Pentru ce, rogu-te, n-ai spus nici măcar un cuvînt despre o altă pasăre de pădure?" Legăturile de idei se fac, de asemenea, prin forme adresate: „Dă-mi, dar, voie să mă-ntorc iar la vorba de mai nainte". Cînd vrea să introducă o povestire în expunerea sa, scriitorul o anunță astfel: „Dacă cumva vrei să dormi și nu-ți vine de sineși somnul, apoi pune capul pe pernă și ascultă". În *Artele din România în periodul preistoric*, o expunere științifică, printre alte multe forme ale adresării, subliniez pe aceasta: „Nu-mi faceți, dar, vă rog, o vină de a fi căutat să descoper de pe zarea amurgită a trecutului, din ceața brumoasă a prezentului o falnică lumină pentru viitorul artelor române!"

Luînd mai mult atitudinea de vorbitor decît de scriitor, formele oralității vor fi, de asemenea, foarte numeroase în proza lui Odobescu. Pe această cale se introduc locuțiunile (*vorbă curată!, ba unde mai pui, dar dintr-una într-alta îmi adusei aminte de o poveste, ce să mai zic!, dar să grăbim*), proverbele (*să ședem strîmb și să judecăm drept; apoi mai este încă și o vorbă românească: Coadă lungă și minte scurtă* etc.), exclamațiile (*fie cum zice Martial!, Vai! bietul județ Romanați*), pentru a nu mai vorbi de popularul „dar însă", pe care Odobescu nu-l economisește deloc. Pentru a introduce o argumentare, scriitorul închipuie un dialog cu contrazicători fictivi și își creează astfel posibilitatea de a interveni cu o replică hotărîtoare: „Fiecare popor din cîte au venit pe rînd aci și-a adus cu sine mult-puțina sa cultură. Dar, oare, toate avut-au ele o cultură artistică? Lăsat-au ele urme de producțiuni artistice? Cei mai mulți ar răspunde îndată: Nu! Eu însă nu cutez a mă hotărî așa lesne, într-acest caz, pentru negativ. Dați-mi voie să mă explic."

Prin formele adresării și ale oralității, stilul lui Odobescu primește coloratura lui familiară și populară, acel ton lipsit

de orice pedanterie, simplu și sfătos, care explică seducția lui. Cineva s-ar putea întreba dacă nu există o nepotrivire între aceste procedee și savantele construcții sintactice, bogate în hipotaxe arborescente, analizate mai înainte. Perioadele lui Odobescu, prin armonia muzicală a construcției lor, sînt însă făcute tot pentru a fi ascultate și constituie tot o manifestare a unei arte vorbite.

Digresiune

Vorbind ca un om sfătos, bucuros să povestească lucruri auzite și trăite, să-și comunice impresiile și bogatele lui cunoștințe, Odobescu se lasă ispitit de toate asociațiile ce i se prezintă în cursul expunerii. Opere însemnate ale lui, *Pseudo-Kyneghetikos* și *Cîteva ore la Snagov*, sînt cercetări mai interesante prin detaliile lor asociative decît prin scopul final pe care-l urmăresc. Chiar într-o operă de știință cum este *Tezaurul de la Pietroasa*, amănuntul asociat acoperă oarecum teza ei fundamentală. Digresiunea este pentru Odobescu un procedeu de compoziție. O știe el însuși și o repetă adeseori. În *Pseudo-Kyneghetikos* își numește expunerea : „cărarea mult cotitei mele colinde de vînător hoinar". Cînd constată că s-a abătut prea mult de la linia dreaptă a expunerii exclamă : „Mă opresc căci mi se pare că iar am greșit calea". Îi este greu să reziste ispitei unei legături neprevăzute de idei și atunci își cere iertare cu umorul care trebuie să scuze abuzul său : „dacă cumva te simți cam obosit de lunga digresiune zoologico-filologică prin care am răzbunat de nepăsarea ta pe sturzi, pe cocoșari și pe grauri, apoi tot mai iartă-mă să mai adaog vreo două-trei cuvinte în materii analoage, și apoi, zău, vă dau pace, și ție, și neamului păsăresc". Orice perspectivă nouă îl seduce : „Dar iată cum, fără veste, un nou orizont artistic ce mi se deschide tot pe tărîmul vînătoriei ! Zău ! Cînd pleacă omul la vînătoare nu știe de unde-i sare iepurele."

Nici în prelegerile sale de *Istoria arheologiei*, unde limitările metodice trebuiau să funcționeze cu mai multă vigoare, alunecările nu sînt evitate : „Zău, nu prea știu acum, domnilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă digresiune, făcută astă dată prin domeniul nebulos al tradițiunilor boreale, prin anticele legende sau saga ale Nordului,

scrise odinioară cu misterioase rune de către înțelepții scalzi ai Scandinavilor". Prin anunțarea sau prin scuza digresiunilor sale se introduce o nouă provizie de locuțiuni, expresii familare, interjecții (*iar am greșit calea, zău ! vă dau pace, fără veste*), care dau elocuției lui Odobescu caracterul ei popular.

Umor

Exprimarea în forme populare, locuțiunile, proverbele, digresiunea marchează deopotrivă atitudinea unui scriitor îndepărtat de orice gravitate. Debitul său este colorat de umor, pe care îl obține nu numai prin mijloacele exprimării familiare și populare, dar și prin alte procedee : anecdota, jocul de cuvinte, referința savantă în împrejurări frivole. Autorul lui *Pseudo-Kyneghetikos* se scuză de incompetența sa în materie de vînătoare cu anecdota despre dascălul Carcangé, acela care și-a plătit simigiul cu un cîntec. Numele librarului bucureștean Socec îi amintește pe cel al anticului librar roman Sosius permițîndu-i să aplice celui dintîi versul pe care Horațiu îl consacrase celui din urmă : *„Hic meret aera liber Socecio"* (acea carte îi aducea bani lui Socec). Goana surugiilor îi amintește scriitorului „pornirile furtunoase" ale zeului Odin. Comentînd un pasaj din manualul lui Cornescu, relativ la coada cîinilor, își amintește îndată de acei scurtați de coada lor la Atena de către „frumosul, răsfățatul și zburdalnicul Alcibiad". Plătica de Snagov, rumenită pe jeratic și scăldată în zeamă de lămîie, întrece în suculență „vestitul pește de mare Rhombus, asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cîntat marele Juvenal". Nenumăratele incidente de felul acestora, care dau adeseori frazelor lui Odobescu o prelungire, un adaos de coordonări, sporesc, la rîndul lor, relieful umoristic al scrierilor acestui umanist surîzător.

Convergență

Odobescu ocupă în istoria limbii și artei literare a secolului al XIX-lea un loc cu totul original. Aparținînd, prin începuturile sale, generației de la 1848, scriitorul s-a menținut tot timpul pe pozițiile ideologice ale gînditorilor și scrii-

torilor care i-au fost primii îndrumători.[1] Simpatia sa pentru popor, pentru năzuințele lui de libertate și pentru trecutul lui explică particularitățile formelor și compoziția lexicului său. Față de curentele italienizante, puriste sau latiniste, Odobescu a reprezentat reacția directivei populare, pe care a exprimat-o nu numai prin luptele sale teoretice, dar și prin creația lui literară. Generația de cercetători de la 1848 a dat, prin Bălcescu și Kogălniceanu, primele ediții moderne ale vechilor cronici. Efectul literar al acestor publicații a fost cunoașterea mai bună a limbii vechi și punerea la îndemîna scriitorilor a elementelor lingvistice de caracterizare a trecutului în narațiunile istorice care încep atunci să apară. Odobescu a fost unul din scriitorii care au folosit mai mult din tezaurul de arhaisme al vechilor scrieri istorice, utilizate de el nu numai în narațiune, dar și în alte opere. Cum, pe de altă parte, scriitorul este și un spirit foarte învățat, cu un sistem noțional complex, format în studiul mai multor discipline umanistice și al mai multor limbi vechi și moderne, el a introdus în lexicul său și un mare număr de neologisme, pe care, în genere, nu le-a putut impune uzului general. Alternanța dintre vocabularul popular, arhaic și neologistic colorează într-un chip cu totul propriu limba lui Odobescu.

Preocuparea de a-și îmbogăți și a varia necontenit lexicul său îl face adeseori pe Odobescu să-și *caute* cuvintele și să le prefere pe cele mai rar folosite, ba chiar să și construiască forme personale: o împrejurare care acordă limbii sale o anumită prețiozitate. Enumerările, lungile serii terminologice intercalate în scrierile sale rezultă din aceeași tendință a scriitorului de a-și extinde aria sa lexicală. Cu aceste materiale, Odobescu a dat construcției periodologice un evident progres față de cele ale înaintașilor. Dispunînd de o gîndire complexă și nuanțată, scriitorul și-a creat un instrument sintactic adecvat în hipotaxele sale cu multe determinări, a căror armonioasă simetrie, perfect stăpînită, răspundea simțului său muzical. Odobescu este un scriitor care se ascultă cînd scrie. Deși nu este orator ca Bălcescu, el este un om care vorbește chiar atunci cînd așterne o pagină pe hîrtie. Faptul acesta explică mulțimea locuțiunilor, a proverbelor, a formulelor

[1] Vezi și introducerea mea la A. I. Odobescu, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1955.

de adresare, a digresiunilor, a efectelor de umor din scrisul său. Operele sale sînt ale unui vorbitor sfătos care narează, își amintește, glumește și transmite cunoștințele adunate în bogata comoară a științei sale. Atitudinea aceasta se vădește nu numai în operele beletristice, dar și în cele de știință, care posedă, din această pricină, o netăgăduită valoare literară. Citindu-le, întîmpinăm portrete, descrieri de opere artistice, peisaje, compuse deopotrivă cu o artă care depășește pe aceea a înaintașilor. Portretistul vede modelele sale dinafară și dinăuntru, în notele sale fizice și în cele morale. Istoricul și arheologul descriu operele artei într-un fel care face să fuzioneze amănuntele externe cu ecoul lor subiectiv, constatarea cu impresia. Peisagistul primește spectacolul naturii cu toate simțurile sale. Pretutindeni scriitorul întîmpină lumea pe care o observă cu amintirile culturii, din unghiul unui amator erudit. Proza lui Odobescu este un moment al umanismului în cultura noastră.

Prin convergența tuturor mijloacelor sale, Odobescu reprezintă, deci, în dezvoltarea limbii și artei literare române în secolul al XIX-lea, o etapă fără de cunoașterea căreia n-ar putea fi înțelese progresele lor de mai tîrziu.

1956

PSEUDO-IMPERATIVUL LA EMINESCU

Specialiştii în gramatică sînt toţi de acord să considere persoana a II-a a singularului ca singura proprie imperativului, care, transmiţînd un ordin, trebuie în mod normal să se adreseze unei persoane prezente. Totuşi sînt situaţii în care cineva dă ordine unei persoane prezente pentru ca aceasta să le transmită unei a treia persoane. În acest caz, imperativul din propoziţia principală se asociază, în cea secundară, cu un conjunctiv. Exemple : *spune-i să vină*. Aceeaşi construcţie poate fi folosită pentru indicarea scopului : *bate şeaua să priceapă iapa ; dă-i una să ţie minte ; fugi să nu te mai văd*. Eminescu foloseşte cîteodată această construcţie : „O,-nchide lungi genele tale / Să pot recunoaşte trăsăturile-ţi pale" (*Înger de pază*) ; „Răsai din umbra vremilor încoace, / Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii !" (*Sonete*, III).

Ultimul dintre exemplele citate este identic cu celelalte din punct de vedere formal, dar este diferit dacă se analizează în context. Aici Eminescu nu se mai adresează unei persoane prezente, ci unei fiinţe absente pe care o imploră să se reîntoarcă.

Cînd însuşi glasul gîndurilor tace,
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii —
Atunci te chem ; chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci plutind te vei desface ?

Puterea nopţii blînd însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii !

Eminescu îşi adresează imperativul unei persoane absente prin intermediul imaginii prezente a acesteia ; deci verbul imperativ poate să rămînă la persoana a II-a. Dar este, oare, posibil să se transmită un ordin sau o dorinţă unei a treia persoane fără intermediul unei persoane prezente sau a imaginii sale ? Specialiştii în gramatică care admit ca persoana a III-a a imperativului să împrumute forma sa persoanei a III-a a conjunctivului nu ţin seama că au de-a face, în acest caz, cu propoziţii subordonate, propoziţia principală fiind subînţeleasă. În acest caz, verbul se găseşte în mod real la persoana a III-a a conjunctivului.

Nimeni nu va vedea un imperativ cînd bătrînul Horaţiu exclamă, în tragedia lui Corneille (III, 6) : *„qu'il mourût !"* Această exclamaţie este pronunţată ca urmare a cererii Iuliei : *„que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?"* Ca să se exprime în mod complet, Horaţiu ar fi trebuit să spună : *„j'aurais voulu qu'il mourût"*. Şi ceea ce ni se pare a fi o exclamaţie imperativă ar deveni o propoziţie dependentă la conjunctiv.

K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934, p. 506) menţionează, după Kretschmer, două cazuri de propoziţii imperative care trebuie să fie înţelese ca subordonate conjunctive ale unei hipotaxe. În primul caz este vorba de două propoziţii succesive, în care cea de a doua este subordonată celei dintîi : *„timeo. Ne moriatur !"* care înlocuieşte construcţia : *„timeo ne moriatur"*. În al doilea exemplu, prima propoziţiune este subordonată celei de a doua : *„sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones"* (Martial, VIII, 56, 5), substituindu-se construcţiei hipotactice : *„Marones Flacce, non deerunt (si) Maecenates sint"*. Cf. Schiller : *„Sei im Besitze und du wohnst im Recht"* pentru *„Wenn du im Besitz bist, so wohnst du im Recht"*.

Eminescu a întrebuinţat adeseori aceste conjunctive la persoana a III-a, folosindu-se de imperativ de fiecare dată cînd voia să exprime cu tărie dorinţa sau să invoce o fiinţă absentă. Acesta este unul din aspectele caracteristice ale stilu-

lui său. Arta sa constă în aceea că el reușește să modeleze formele conjunctivului pentru a le apropia de acelea ale imperativului. Disting astfel trei cazuri :

1. Folosirea conjunctivului prescurtat (fără particula *să*) : „Și nime-n urma mea / Nu-mi plîngă la creștet" (*Mai am un singur dor*) ; „De-aceea zboare anu-acesta / Și se cufunde în trecut" (*Cu mîne zilele-ți adaogi*). Avem de a face aici cu propoziții care depind de o propoziție principală subînțeleasă pe care poetul a omis-o : (Doresc ca) nime-n urma mea / (să) nu-mi plîngă la creștet ; (Doresc) de-aceea (să) zboare anu-acesta / și (doresc să) se cufunde în trecut.

Datorită acestei prescurtări conjunctivul capătă o formă mai asemănătoare cu morfemul imperativului.

2. Folosirea conjunctivului compus prescurtat : a. cu pronume personal, în mod direct, și b. cu pronume reflexiv, în mod indirect. Exemple : 1. „Traiul lumii, dragă tată / Cine vor, aceia lese-l" (*Povestea teiului*) ; 2. „Fiecine cum i-e vrerea, despre fete samă deie-și" (*Călin*). Prin prescurtarea conjunctivului pronumele (personal sau reflexiv) s-a unit cu verbul (*lese-l*, *deie-și*), așa cum se face pentru imperative (*mănîncă-l ; luptă-te*). Fără această formă prescurtată, pronumele n-ar putea să se unească decît cu particula conjunctivului (*să-l lese, să-și deie*).

3. Folosirea conjunctivului prescurtat ca verb al unei propoziții dependente, urmată de altă propoziție subordonată, indicînd scopul și avînd verbul la conjunctiv în forma sa completă. Exemple : „O ! glasul amintirii rămîie pururi mut, / Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut" (*Departe sunt de tine*) ; „Din zare depărtată răsar-un stol de corbi, / Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi" (*Despărțire*). Cu toate că conjunctivele din primele propoziții sînt și ele subordonate unei regente subînțelese : (*doresc să*) *rămîie* ; (*doresc să*) *răsară* — ele capătă totuși aparența imperativului nu numai datorită prescurtării lor, dar și prin faptul că sînt urmate de propoziții de scop, ale căror verbe sînt, de asemenea, la conjunctiv. Or, după cum am mai remarcat, în același fel se face și imperativul (cfr. : *fugi să nu te mai văd*).

În toate acestea găsim un exemplu interesant despre felul în care un mare poet acționează pentru a învinge „fatalitățile" limbajului modelînd structurile obiective ale limbii după nevoile sale de exprimare. Negăsind imperativ la persoana a III-a, pe care îl cerea totuși expresia sa lirică, poetul creează o formă de pseudo-imperativ prin intermediul persoanei a III-a a conjuctivului, folosită într-o formă prescurtată, care îi dă posibilitatea să se unească cînd cu un pronume, cînd cu propoziții de scop, așa cum se face adeseori în adevăratele imperative.

1947

EPITETUL EMINESCIAN

A. INSEMNĂTATEA EPITETULUI

Printre feluritele mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observaţie şi de reprezentare a scriitorului, direcţia gîndirii şi a imaginaţiei lui, sentimentele şi impulsiile care îl stăpînesc mai cu dinadinsul şi care precizează atitudinea lui faţă de lume şi societate. Autorul unei opere literare obţine, prin epitetele sale, relieful obiectelor pe care doreşte să le evoce în fantezia cititorului, şi, prin alegerea unora anumite din cîte ar fi fost posibile, exprimă care anume din trăsăturile realităţii a vorbit mai puternic închipuirii şi sensibilităţii lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este, deci, una din căile cele mai indicate pentru cunoaşterea lui.

Începem, aşadar, seria studiilor consacrate stilului lui M. Eminescu, prin acela al epitetelor sale. Materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieţii poetului, adăugit, pe alocuri, pentru comparaţie, cu acela al postumelor.[1]

B. DEFINIŢIA EPITETULUI

Vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este întotdeauna un adjectiv în funcţie de atribut. Definiţia

[1] M. Eminescu, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, vol. I (1939) şi IV (1953).

această este însă incompletă şi prea strîmtă. Dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea de a exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca şi sentimentele cu care le întîmpinăm pe acestea, nu este mai puţin adevărat că limba stăpîneşte mijlocul de a înfăţişa şi caracteristicile acţiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă. Epitetele pot determina un substantiv, dar şi un verb. Din rîndul epitetelor fac, deci, parte nu numai adjectivele, dar şi toate acele părţi de cuvînt sau de frază care determină substantivele şi verbele prin însuşiri înregistrate de fantezia şi de sensibilitatea cititorului, adică prin însuşiri estetice. Nu sînt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică. În versurile lui Eminescu: „Calu-i alb, un bun tovarăş, / Înşeuat aşteapt-afară“ (*Povestea teiului*), „înşeuat“ nu este un epitet pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înţelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul „alb“ are valoarea unui epitet deoarece adaugă o precizare de care înţelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea şi-o reprezintă. Există, deci, un mijloc de a distinge, printre feluritele determinări ale unui substantiv sau verb, pe acelea care au o valoare epitetică, întrebîndu-ne de fiecare dată dacă ele comunică numai o stare de fapt sau dacă ele adaugă o trăsătură capabilă să vorbească fanteziei şi sensibilităţii noastre. Impresia estetică decide asupra însuşirii de epitet a unora dintre determinările unui substantiv sau ale unui verb.

O limitare este încă necesară. Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unităţi indisolubile, ca în exemplele: *cuşme frigiene, salcie plîngătoare, covor persan, pînză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc. Îndepărtarea oricăreia din determinările care însoţesc aceste substantive împuţinează sau chiar modifică noţiunea exprimată prin acestea din urmă. O *cuşmă* este ceva mai general decît o *cuşmă frigiană*, şi o *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*. Nu putem considera, deci, drept epitete determinările care constituie o unitate împreună cu termenii însoţiţi de ele.

De asemenea, nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificaţiei, aşa încît nu pot fi înlăturate fără ca înţelesul întregului să nu sufere, ca în următoarele exemple spicuite în Eminescu: „picături de smoală“ (*Înger*

și demon), „bulgăr de granit" (*Memento mori*), „zidiri de țintirim" (O, *mamă...*), „diademă de stele" (*Venere și Madonă*) etc. Legătura dintre substantiv și atributul lui este mai slabă aici decît în cazurile citate mai înainte. O *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*, dar o *picătură de smoală* este tot o *picătură*. Determinările: *de smoală, de granit, de țintirim, de stele* — completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea și sensibilitatea noastră, și, din această pricină, nu li se poate recunoaște însușirea unor epitete.

Ținînd seama de toate aceste limitări, se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului.

Am spus că pot împlini funcțiunea de epitet părți felurite de vorbire sau de frază. Este necesar, deci, să stabilim categoriile gramaticale ale epitetului. Dar pentru că epitetele scot în evidență particularitățile închipuirii și sensibilității poetului, este de trebuință să distingem și categoriile lor estetice. Prin aceste din urmă însușiri ale lor, epitetele au valori felurite, se apropie de alte figuri de stil și întrețin anumite legături între ele. Se cuvine a sistematiza epitetele și din aceste ultime puncte de vedere. O vom face folosind materialul poeziilor lui Eminescu și obținînd astfel o primă orientare în modul în care ele folosesc mijlocul stilistic din unghiul căruia înțelegem a studia aici creația eminesciană.

C. CATEGORIILE EPITETULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

I. CATEGORIILE GRAMATICALE

Pentru a determina un substantiv sau un verb, epitetele folosesc mijloace felurite. Vom analiza mai întîi categoriile gramaticale ale epitetului care însoțește un substantiv, apoi pe ale aceluia care însoțește un verb, în fine, epitetele în raport cu părțile frazei.

1. Epitetele substantivelor

a. Atributul adjectivul este unul dintre cele mai răspîndite printre epitetele substantivului. Adjectivele lui Eminescu sînt cele ale limbii comune, cu puține deosebiri față de acestea. Ca unii din poeții epocii de după 1848, în primul rînd ca D. Bolintineanu, Eminescu folosește, mai ales în grupa poeziilor din 1866—1869, adjectivul gerunzial provenit din influența franceză: „turbarea lui (a leului) fugindă" (*Amorul unei marmure*), „rîzîndul tău delir" (*ib.*), „vibrînda jale" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „cînturi răsunînde" (*ib.*), „lira vibrîndă" (*La Heliade*), „notele murinde" (*La o artistă*), „umbre suspinînde" (*Misterele nopții*), „silfe șopotinde" (*ib.*), „fața mea pălindă" (*Noaptea*), „rîzîndele zori" (*Ondina*).[1] După 1869, epitetele din această categorie dispar, ca unele care sînt nepotrivite cu legile structurii limbii noastre, cînd aceste epitete se acordă în gen și număr cu substantivele lor, adică atunci cînd sînt folosite ca adjective (nu ca adverbe).

Altă particularitate vrednică de semnalat, mai ales în prima perioadă de creație a poetului, este întrebuințarea unui substantiv ca adjectiv. Astfel se formează adjectivul copil, -ă din substantivul respectiv, prin analogie cu *june, -ă*, sau *virgin, -ă*, ca în exemplele: „copila-mi murmurare" (*Din străinătate*), „fruntea-i copilă" (a pruncului) (*Speranța*), „basmele copile" (*Memento mori*).[2] Într-un rînd, încearcă compunerea cu un prefix, puțin întrebuințată: „mîna însceptrată". În prima perioadă apar și adjectivele atributive precedate de articolul adjectival, foarte obișnuite în poezia epocii: „Cununa cea de laur" (*La Heliade*), „lacul cel verde" (*Frumoasă-i*), „norii cei albi" (*ib.*), „dumbrava cea verde" (*ib*). etc. Procedeul, menit să pună epitetul într-o lumină

[1] Pentru influența lui Bolintineanu, cp. epitetele gerunziale în poeziile acestuia: „vise surîzînde" (*Nu mai voi consolațiune*, în *Reverii*), „viața fugîndă" (*Timpul, ib.*), „rîzîndă cunună" (a lunii) (*La un amic sărac, ib.*), „Cînd vesele, uitînde, în unde tăcute, Fecioarele se joc" (*La băile Cleopatrei, ib.*), „arzîndu-i sîn" (*Esmé*, în *Florile Bosforului*), „flori rîzînde" (*Mehrubé, ib.*), „arzînda ei cătare" (*Fata de la Candili, ib.*), (*Sclava*) „cea mai rîzîndă" (*Sclavele în vînzare, ib.*) etc.

[2] Cp. și mai tîrziu: „Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil" (*Povestea magului călător în stele*).



mai vie, şi uneori cerut de necesităţi metrice, se păstrează şi în perioadele ulterioare ale creaţiei poetului: „zidirea cea antică" (*Egipetul*), „flamingo cel roşu" (*ib.*), „bolta cea senină" (*Floare albastră*), „mîna cea veche" (*Epigonii*), „firea cea întoarsă" (*ib.*), „faţa cea pală" (*Mortua est!*), „ochii lui cei negri" (*Înger şi demon*), „fruntea mea cea tristă" (*Noaptea*) etc. Deşi procedeul devine ceva mai rar după 1874, îl vom mai întîlni pînă în poeziile ultimei perioade, ca de pildă în frumosul vers din *S-a dus amorul...*: „mîna ei (a uitării) cea rece", ba chiar cu articolul adjectival la genitiv în forma regională scurtă: „lumii cei antice" (*Scrisoarea V*; cp. „dorul ţării cei străbune" — *Epigonii*), formă întrebuinţată, de asemenea, în epoca literară anterioară.

O altă particularitate a epitetelor adjectivale din prima perioadă a poetului este antepunerea lor, în formă nearticulată, faţă de substantiv: „trist mormîntul tău" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „dulce chipul său" (*Care-o fi în lume...*), „lungi genele-ţi plînse" (*Cînd...*), „apostat-inima mea" (*Venere şi Madonă*) etc. Cîteva adjective neologistice, părăsite mai în urmă, sînt: *ebenin* („păr ebenin" — *O călărire în zori*, „A murilor marmuri lucind ebenine" — *Povestea magului călător în stele*; cp. D. Bolintineanu: „părul de ebin" — *Esmé*, în *Florile Bosforului*), *gentil* („flutur uşor şi gentil" — *Frumoasă-i*) şi, mai tîrziu, ironic: „petrecere gentilă" (a ploşniţelor) (*Cugetările sărmanului Dionis*), *tremînd* („tremîndul picior" — *Speranţa* etc.), alături de forma populară *sînt*, pentru *sfînt* („icoane sînte" — *Care-o fi în lume...* (femeie) „sîntă şi frumoasă" — *ib.*, „focul sînt" — *Odin şi poetul* etc.), toate dispărute după 1870.

Se menţine mai mult forma italienizantă şi eliadistă a adjectivelor plurale feminine (şi neutre) terminate în *i*: „tainici oftări" (*O călărire în zori*), „dulci şi timizi şoapte" (*Înger şi demon*), „gîndiri arhitectonici" (*Egipetul*), „pasuri melancolici" (*Cugetările sărmanului Dionis*), „gigantici piramide" (*Împărat şi proletar*), dar şi formele arhaice: „mese lunge" (*ib.*), „salele pustie" (*Strigoii*), „adînce cînturi" (*ib.*), „umbre străvezie" (*ib.*), „picioarele lui vechie" (*ib.*), „pustie gînduri" (*Făt-Frumos din tei*), „pînze argintie" (*Melancolie*), „large uliţi" (*Scrisoarea III*), „mîneci lunge" (*ib.*), „temniţi large" (*ib.*).

b. Altă categorie gramaticală a epitetului este aceea a epitetului substantiv în cazul prepoziţional. *Ochi de lumină* — echivalează cu: *ochi luminoşi*, cu deosebirea că, în cea dintîi dintre aceste expresii, epitetul se apropie de tipul stilistic al metaforei. Introducerea substantivului-epitet se poate face prin prepoziţiile *în, cu, de.* Procedeul acesta poate fi semnalat în toată opera lui Eminescu, dar apare mai frecvent în primele ei perioade. Exemplele epitetului introdus prin *în* sînt ceva mai rare: „rîuri în soare" (*Floare albastră*), „biserica-n ruină" (*Melancolie*), „ochii-n lacrimi" (*Călin*).

Mai dese sînt epitetele introduse prin *cu*: Şi plînge-l cu jale, şi plînge-l cu dor" (*Care-o fi în lume*), „flori cu miros" (*Frumoasă-i*), „demon cu ochi mari" (*Venere şi Madonă*), „înger palid cu priviri curate" (*Epigonii*), „înger cu faţa cea pală" (*Mortua est!*), „pereţi cu colb" (*Cugetările sărmanului Dionis*), „cărări cu cotituri" (*Lasă-ţi lumea...*) etc.

Cele mai numeroase dintre epitetele acestei categorii sînt cele introduse prin *de*: „boltă de-azur" (*Frumoasă-i*), „sînu-i de crin" (*Speranţa*), „ochi de dulce lumină" (*Ondina*), „înger de dulce amor" (*Care-o fi în lume...*), „candelă de aur" (*Epigonii*), „oglinda lui (a Nilului) de aur" (*Egipetul*), „haina-i de granit" (*Împărat şi proletar*), „prispa cea de brazde" (*Dorinţa*), „păr de aur" (*Călin*), „pădurea de argint" (*ib.*), „braţe de zăpadă" (*Strigoii*), „oceanul cel de gheaţă" (*De cîte ori, iubito...*), „ziduri de ţintirim" (*O, mamă...*), „fruntea ta de fier" (*Scrisoarea III*), „luceferii de foc" (*Iar cînd voi fi pămînt*). Deşi epitetele-substantiv în cazul prepoziţional se pot culege din toată opera lui Eminescu, ele par mai rare în perioada lui finală. În *Luceafărul* întîmpinăm numai „mort frumos cu ochii vii", unde atît substantivul determinat, cît şi epitetul lui primesc un alt epitet adjectival, aşa cum am văzut şi în cîteva exemple anterioare. În general, în perioada din jurul lui 1880, Eminescu întrebuinţează cu mare economie epitetele din această categorie, preferînd forma mai simplă a epitetului adjectival.

c. Epitetul poate fi exprimat şi printr-un substantiv în cazul genitiv. Întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivul substantivelor poate determina alt substantiv, deoarece punînd în lumină într-un obiect legătura lui de apartenenţă cu altul, sau existenţa lui în sfera altuia, îl determină în

același fel ca prin mijlocirea unui adjectiv. Împrejurarea devine limpede atunci cînd constatăm că genitivele posesiunii pot fi transformate în adjective. Așa, de pildă, la Eminescu: „a Răsăritului averi" (*În căutarea Șeherezadei*) poate fi înlocuit prin: averi răsăritene. Tot astfel, în „batalioane a plebei" (proletare) (*Împărat și proletar*), substantivul în genitiv poate fi înlocuit cu un adjectiv: batalioane plebeiene. Dar tocmai întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivele oferă terenul favorabil ivirii unei alte figuri de stil, ca în următoarele exemple, în care determinarea substantivelor se prelungește într-o personificare sau o metaforă: „a-ntristării neagră aripă" (*La moartea principelui Știrbey*), „a iubirii primăvară" (*Epigonii*), „ale vieții valuri" (*Melancolie*), „al nopții palid somn" (*Strigoii*), „oceanele-nfinirii" (*Memento mori*) etc. În toate exemplele citate, genitivele exprimă o idee în vederea determinării substantivelor pe care le însoțesc și pot fi considerate, ca atare, drept niște epitete. Ele sînt însă mai mult decît atît prin faptul că, între termenul determinat și determinantul lui, genitivul stabilește o legătură deopotrivă cu aceea dintre un subiect animat și posesiunile lui. În „a Răsăritului averi"; „Răsăritul" ne apare nu numai ca locul, dar și ca stăpînitorul însuflețit al averilor. Epitetele substantivale în cazul genitiv se găsesc, deci, la limita domeniului întreg. Eminescu nu le dă o folosință foarte întinsă.

2. Epitetul verbului: adverbul și locuțiunile adverbiale

Epitetele adverbiale sînt foarte numeroase în toată opera poetică a lui Eminescu: „se-ncovoaie tainic" (*O călărire în zori*), (Îngerii) „-ntonă tainic" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „silfele vin jalnic" (*La Heliade*), „dezmiardă duios" (*Ondina*), „cîntînd vesel și ușor" (*De-aș avea...*), (Horia) „falnic stă călare" (*Horia*), „și plînge-l cu jale și plînge-l cu dor" (*Care-o fi în lume*), „clopote de-alarmă răsună răgușit" (*Împărat și proletar*), „privește trist" (*Scrisoarea III*), „se-ntinde falnic armia română" (*ib.*), (virtuoșii) „aplaudă frenetic" (*ib*), „și cît de viu s-aprinde el" (Luceafărul) (*Luceafărul*), „o urma adînc în vis" (pe Cătălina) (*ib.*), „el (Luceafărul) vine trist și gînditor" (*ib.*), „ochii... lucesc adînc himeric" (*ib.*), „să ne privim nesățios și dulce" (*ib.*), „răsare luna liniștit și tremurînd din ape" (*ib.*).

Mult folosite sînt și locuțiunile adverbiale prin care stilul vorbit dobîndește un loc atît de mare în poezia lui Eminescu: „caut cu dispreț" (*Venere și Madonă*), „se mișcară rîuri-rîuri" (*Scrisoarea III*), „în genunchi cădeau pedeștrii" (*ib.*), (Cătălina) „oftînd din greu suspină" (*Luceafărul*), (Luceafărul) „se strînse cu durere" (*ib.*), „vorbești pe înțeles" (*ib.*), „stai cu binișorul" (*ib.*) etc.

Uneori apare substantivul ca adverb: „un vînăt giulgi se-ncheie nod" (*ib.*), sau derivarea adverbului din substantiv prin adăugirea unui sufix: „visul... se întinde vulturește" (*Scrisoarea III*). Aceste două din urmă procedee sînt însă mai rar întrebuințate. Epitetul adverbial îndeplinește funcția sintactică a complementului de mod.

3. Epitetul în frază

a. Eminescu simte adeseori nevoia să determine substantivele sale folosind apoziția. Aceste elemente ale frazei trebuie și ele considerate ca niște epitete atunci cînd îndeplinesc condițiile estetice cerute. Se cuvine a arăta însă că, în apozițiile lui Eminescu, substantivul este totdeauna determinat la rîndu-i de un adjectiv și că, de cele mai multe ori, apozițiile astfel construite dobîndesc valoarea unor metafore. Cîteva exemple: „Se mișc în line pasuri / Monahi, cunoscătorii vieții pămîntene" (*Strigoii*), „Ochii, stele negre, întunecați sclipeau" (*Povestea magului călător în stele*), „O stea din cer coboară, / O stea, vultur de aur" (*ib.*), „luna, o cloșcă rotundă și grasă, / Merge pe-a cerului aer moale..." (*Mitologicale*), „Sare-un greier, crainic sprinten" (*Călin*), „Calu-i alb, un bun tovarăș, / Înșeuat așteapt-afară" (*Povestea teiului*), „luna iese-ntreagă... ea, copila cea de aur, visul negurei eterne" (*Scrisoarea IV*), „O găină-mbătrînită venerabilă matroană... îi spune-ale ei taine" (*Antropomorfism*), „S-a dus amorul, un amic, / Supus amîndurora..." (*S-a dus amorul...*) etc. Apoziția fiind un procedeu intelectual și retoric apare mai mult în poemele de mare compoziție ale lui Eminescu și mai rar în cîntecele lui de dragoste, unde nici măsura mai restrînsă a versului nu favoriza adaosul ei explicativ. Mai trebuie spus că apoziția eminesciană determină, de obicei,

substantivul-subiect și, mai rar, substantivul în alte funcțiuni sintactice, ca, de pildă, în: „Cînd aștepți pe amant, scriitor la subprefectură" (*Mitologicale*), „Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape" (*Scrisoarea IV*).

b. Predicatul nominal poate avea, de asemenea, valoare de epitet. În adevăr, numele predicativ exprimă acțiunea subiectului, iar verbul copulativ n-are decît rostul de a mijloci legătura dintre el și acesta din urmă. Există chiar limbi, ca rusa sau maghiara, în care copula dispare astfel încît succesiunea subiect-nume predicativ nu se deosebește întru nimic de aceea dintre subiect și atributul lui. Pentru: *floarea este parfumată*, rusa și maghiara întrebuințează legătura de cuvinte: *floarea parfumată*. În limbile care folosesc verbul copulativ, cum este a noastră, situația rămîne în esență aceeași, numele predicativ fiind simțit tot ca un atribut al subiectului, și, în anumite condiții, ca un epitet al lui. Cînd numele predicativ este un adjectiv, acesta oferă o caracterizare a subiectului întocmai ca orice adjectiv care l-ar însoți nemijlocit pe acesta: „Spusa voastră era sîntă și frumoasă" (*Epigonii*), „Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candidă și plină" (*Împărat și proletar*), „De e sens într-asta, e-ntors și ateu" (*Mortua est!*), „A lui scări de stînci înalte sînt crăpate și cărunte" (*Memento mori*), „Atît de albă fața-i ș-atît de nemișcată" (*Strigoii*), „...vom fi cuminți, / Vom fi voioși și teferi" (*Luceafărul*), „zilele îmi sînt pustii" (*ib.*).

Cînd însă numele predicativ este tot un substantiv, ca și subiectul, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni principali ai frazei, adică apar condițiile necesare identificării metaforice. Așa se explică faptul că multe dintre metaforele lui Eminescu sînt predicate nominale: „Puternica lui ură era secol de urgie" (*Memento mori*), „O, moartea-i un chaos..., viața-i o baltă de vise rebele..., moartea-i un secol cu sori înflorit..., ...viața-i un basm pustiu și urît" (*Mortua est*), „Ea un înger este" (*Înger și demon*), „Punctu-acela... e stăpînul fără margini peste marginile lumii" (*Scrisoarea I*), „e vis al neființei universul cel himeric" (*ib.*), „Tufele cele de roze sînt dumbrave-ntunecoase" (*Memento mori*) etc.

c. Epitetul poate apărea în legătură cu orice parte a frazei. În primele lui poezii, Eminescu a folosit din plin această

posibilitate. Există în strofele primei perioade eminesciene construcții sintactice în care un epitet se anină de aproape fiecare dintre elementele ei. Iată strofa de început a poeziei *O călărire în zori*: „A nopții gigantică umbră ușoară / Purtată de vînt, / Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară / Din aripi bătînd." Subiectul acestei fraze posedă patru determinări atributive, iar dintre predicatele ei numai „se leagănă" este lipsit de determinări, în timp ce celelalte două sînt asociate cu cîte un complement de mod cu valoare de epitet. La fel se întîmplă cu primele patru versuri din poezia postumă *Frumoasă-i*: „În lacul cel verde și lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîșiind". Epitetele însoțesc aici deopotrivă subiectul și complementul frazei. Observăm, în fine, în aceeași frază, elemente determinative care primesc la rîndu-le determinări. Procedeul poate fi destul de deseori întîlnit.

Dar mai este un aspect asupra căruia trebuie să ne oprim. Asociația epitetică de cuvinte „nori sfîșiind" înlocuiește, prin gerunziul ei, o propoziție atributiv-relativă. Tehnica poetică a vremii folosea din plin construcțiile gerunziale apreciate, desigur, pentru concizia lor. Adjectivele gerunziale cu valoare de epitet, despre care a fost vorba mai sus (C, I, 1, a), înlocuiau ele însele o construcție relativă (introdusă prin *ce* sau *care*). Eminescu, ca mulți dintre poeții vremii[1], folosește construcția gerunzială și cînd este vorba de a evita o propoziție secundară atributivă. În grupul poeziilor din 1866—1869, întîlnim construcții gerunziale la fiecare pas: „De-aș avea o floricică... / Cîntînd vesel și ușor, / Șoptind șoapte de amor" (*De-aș avea...*), „A nopții... umbră... / Din aripi bătînd" (*O călărire în zori*), „Aș fi frunză, aș fi

[1] Cîteva exemple numai din *Mărgăritărele* de V. Alecsandri: (Fericit acel care) „vede-n a lui țară libertatea renviind" (*Deșteptarea României*), (Satan... vede) „flăcăi cu negre plete, / Coborînd cu lungă oaste, / Pe-ale dealurilor coaste, / Răzbătînd codrii pustii, / Trecînd peste ape vii, / Șerpuind prin văi adînci, / Sărind peste nalte stînci" etc. (*Biserica risipită*), „Omul trist privind la ele (la stele), / Varsă-o lacrimă de dor" (*Păsărica mărei*), „Iar o păsărică vine / Prevestind țărmuri vecine" (*ib.*), „Pe o noapte-nseninată și-nstelată, / Eram singur, admirînd / Peste malurile dalbe / Raze albe / Din luceferi lunecînd" (*O noapte la Alhambra*), „Iară umbrele ușoare zîmbitoare, / Privind floarea ce cădea... / Se pleca, se oglindea" (*ib.*) etc.

floare, aş zburare / Pe-al tău sîn gemînd de dor" (*ib.*), „Precum călătorul, prin munţi rătăcind" (*Speranţa*), „Aşa marinarii pe mare îmblînd" (*ib.*), „Aşa virtuoşii murind nu desper" (*ib.*), „Visul tău de glorii falnic fîlfîind" (*ib.*), „Marte... cînd cu lampa-i zboară lumea luminînd" (*ib.*), „Tu cîntare întrupată ! / De-al aplauzelor flor, / Dispărînd divinizată, / Răpişi sufletu-mi în dor" (*La o artistă*), „naţiunea cea română / Care are-n mii de inimi sufletul ei tremurînd" (*La moartea principelui Ştirbey*).

Mai tîrziu, cînd poetul renunţă la construcţiile gerunziale, ca şi la adjectivele derivate din gerunziu, pune în locul lor prepoziţia atributiv-relativă cu valoare de epitet : „Privirea-i ce citeşte în suflete-omeneşti" (*Împărat şi proletar*), „Pe frunţi ce grămădise a anilor ninsoare" (*Povestea magului călător în stele*), „Clădire înaltă / De stînci ce grămadă stau una pe altă" (*Diamantul Nordului*), „părul... ce-mi ajunge la călcîie" (*Făt-Frumos din tei*), „Ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot" (*Călin*), „Stelele ce vecinic pe ceruri colindează" (*Strigoii*), „Un vis deşert şi fără noimă ce merit-un surîs" (*Icoană şi privaz*), „Mii de fire viorie ce cu raza încetează" (*Scrisoarea I*), „Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă, / Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă" (*ib.*), „gînduri / Ce-au cuprins tot universul" (*ib.*), „arbori ce se scutură de floare" (*ib.*), „Acel soi ciudat de barzi / Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi" (*Scrisoarea II*), „dragostea ? Un lanţ ce se-mparte cu frăţie între doi şi trei amanţi" (*ib.*), „Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă, / Ce cu-a turmelor păşune a ei patrie ş-o schimbă" (*Scrisoarea III*), „un copac... / Care creşte într-o clipă ca în veacuri" (*ib.*). Exemplele sînt nenumărate. Pînă acum întîmpinasem numai epitete exprimate printr-un singur cuvînt. Iată însă că epitetul poate fi format şi dintr-o propoziţie întreagă. Se poate pune însă întrebarea ce l-a făcut pe Eminescu să înlocuiască cu timpul construcţiile gerunziale prin propoziţii atributiv-relative. Răspunsul este că, punînd în locul formei concise, dar cam strîmte, a gerunziului, construcţiile relative mai întinse, poetul obţine un spaţiu larg, care putea fi umplut printr-o nouă dezvoltare a gîndirii şi imaginaţiei. Astfel, în loc de a scrie, cum ar fi făcut înainte de 1870 : *apele sclipinde* — Eminescu dezvoltă acum epitetul în forma propoziţiei relative, şi, în noul spaţiu obţinut această cale, are prilejul să introducă notaţia plastică atît de precis văzută : *ape ce sclipesc fugind în ropot*. Apelul mai puţin insistent la construcţiile gerunziale, în perioadele mai noi ale creaţiei eminesciene, era, deci, un rezultat al dezvoltării cugetării şi fanteziei poetului, care îşi găseşte noi şi potrivite cadre gramaticale.

Am încercat o sistematizare a categoriilor gramaticale ale epitetului pentru a găsi mijlocul de a-l recunoaşte ori de cîte ori îl vom întîlni în opera poetică a lui Eminescu. Ilustrînd acele categorii prin exemple pe care poezia lui Eminescu ni le pune la dispoziţie, s-au degajat şi cîteva concluzii, pe care dorim a le strînge laolaltă : Eminescu foloseşte toate categoriile formal-gramaticale ale epitetului. Totuşi, în dezvoltarea poeziei lui, se poate observa o renunţare la unele forme ca, de exemplu, la aceea a epitetului gerunzial, formă de epocă, învechită cu timpul. Pe de altă parte, cum s-a văzut din ultimele consideraţii, înlocuind construcţiile gerunziale prin propoziţii atributiv-relative, Eminescu îşi crea un cadru propriu creşterii puterilor lui poetice. Epitetele-apoziţii apar la Eminescu, cum e şi firesc, mai cu seamă în poemele de largă compoziţie, cu caracter filozofic sau retoric. În fine, epitetul eminescian sparge adeseori cadrele lui, dezvoltîndu-se în alte figuri de stil, cum ar fi personificarea şi metafora : ceea ce se întîmplă în special cu epitetul substantival în cazul genitiv şi cu epitetul-predicat nominal. Studiul gramatical al epitetului eminescian ne arată astfel că limba poetului este plastică şi vie, capabilă să răspundă tuturor nevoilor gîndirii şi închipuirii sale, şi să le urmeze necontenit în dezvoltarea lor.

II. CATEGORIILE ESTETICE ALE EPITETULUI

Este necesar să grupăm epitetele nu numai după forma lor gramaticală, dar şi după obiectul, sfera şi frecvenţa lor, după relaţiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină cînd apar mai multe împreună şi după raportul lor cu alte figuri.

Este necesar, adică, să stabilim categoriile estetice ale epitetului. Vom dobîndi astfel criteriile pentru o mai bună cunoaştere a creaţiei eminesciene şi a dezvoltării ei în timp.

1. Obiectul epitetului

Am spus (B) că epitetul determină în lucrurile sau acţiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însuşirile lor estetice, adică cele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul. Epitetul exprimă, deci, felul viziunii sau al sensibilităţii scriitorului, trăsăturile senzoriale care îl izbesc mai puternic în obiectivele realităţii sau reacţiunea sentimentului sau voinţei sale faţă de ele, adică felul în care poetul apreciază realitatea. Există, deci, epitete evocative şi apreciative. Cînd poetul doreşte să evoce un aspect oarecare al realităţii externe sau interne, el o poate face legînd un epitet moral de un cuvînt care exprimă o realitate morală, un epitet moral de cuvîntul corespunzător unei realităţi fizice, un epitet fizic de o noţiune morală şi de cuvîntul care o reprezintă, un epitet fizic de un cuvînt care oglindeşte o noţiune fizică. Cu acestea avem, grupate după obiectul lor, categoriile estetice ale epitetului, pe care le vom urmări acum la Eminescu.

a. Epitetul apreciativ

Epitetul apreciativ este produsul unei judecăţi de valoare, adică al acelui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noţiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de a-l socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele şi aspiraţiile noastre sau contrariu lor. Asociaţii epitetice de cuvinte ca, de exemplu: *un om bun, rău, josnic; o cugetare înaltă, plată, banală; o acţiune folositoare, primejdioasă; o marfă de bună calitate, inferioară, proastă* etc., exprimă în chip limpede aprecierea noastră faţă de valoarea subiectului cu care epitetul respectiv se leagă. Am arătat însă (A) că orice epitet înfăţişează sentimentele şi impulsiile, atitudinea faţă de lume şi societate a aceluia care îl întrebuinţează. În orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiec-

tului vorbitor. Cînd vorbim de *o zi senină* exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurări normale, şi valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar, deşi toate epitetele sînt într-un anumit fel apreciative, noi vom rezerva această denumire numai acelora care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitetele apreciative sînt totuşi destul de greu de distins. Noţiunile apreciative sînt noţiuni morale, exprimă reacţiuni ale sentimentului sau voinţei noastre, şi, din această pricină, epitetele apreciative pot fi uşor confundate cu epitetele morale, despre care vom vorbi mai jos. Cînd Eminescu scrie „tristă lăcrimare" (*La moartea lui Aron Pumnul*) epitetul „tristă" exprimă deopotrivă starea celui care lăcrimează, dar şi atitudinea sentimentală a celui care-l priveşte. Limita dintre epitetele apreciative şi cele morale este atît de curgătoare, încît cercetarea trebuie să procedeze cu cea mai mare precauţie, reţinînd numai acele epitete în care accentul aprecierii precumpăneşte în chip hotărît asupra acelui evocativ.

Epitetele apreciative sînt foarte numeroase la Eminescu. În grupa poeziilor din 1866—1869 şi 1870—1874 le întîlnim în mare cantitate: „umbra măreaţă" (*La moartea lui Aron Pumnul*), „floare / Mîndră... răpitoare" (*De-aş avea*), „balsamu-i divin" (*O călărire în zori*), „june frumos" (*ib.*), „visuri fericite" (*Din străinătate*), „cumplita mea durere" (*Amorul unei marmure*), „nebunul meu amor" (*ib.*), (Femeia) „sîntă şi frumoasă, vergină curată" (*ib.*), „glasul plăcerii iubit" (*Phylosophia copilei*), „blîndă magie" (*Ondina*), „liră gingaşă" (*ib.*), „inimi bătrîne, urîte" (*Epigonii*), „Inimi mari, tinere" (*ib.*), „vis searbăd" (*Mortua est!*), „ţări ferice" (*Egipetul*), „semnele rele" (*ib.*), „faptele bune" (*ib.*), „aer bolnav" (*Înger şi demon*) etc.

După 1874, numărul epitetelor apreciative scade în cîntecele de dragoste şi în pasteluri, dar creşte în forma aprecierii drastice în *Scrisori*: „notă prizărită sub o pagină neroadă" (*Scrisoarea I*), „prostatecele nări" (*ib.*), uriciunea fără suflet, fără cuget..., lacom, un izvor de şiretlicuri, / La tovarăşii lui spune veninoasele-i nimicuri" (*Scrisoarea III*), „monedă calpă" (*ib.*), (tot ce e) „smintit şi stîrpitură..., perfid şi lacom... smintitele lor guri" (*ib.*), „ridicula-ţi simţire"

(*Scrisoarea IV*), „pătimaș și îndărătnic" (s-o iubești) (*ib.*), „ea-i rece și cochetă" (*ib.*), „sărmana noastră viață" (*ib.*), „capul arde pustiit" (*ib.*).

Faptul că în cîntecele de dragoste și în pastelurile perioadelor mai noi de creație ale poetului epitetele apreciative se răresc nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale și apreciative a poetului față de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile sale în chip direct, ci le face să rezulte din evocarea stărilor morale și a înfățișărilor naturii. Asupra acestei transformări a mijloacelor poetice eminesciene vom mai reveni.

b. Epitetul evocativ

α. Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă scoțînd cu energie în evidență una din trăsăturile ei. Din această pricină epitetul moral al unor cuvinte cu înțeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. Epitetul moral de care ne ocupăm aici apare deseori în poeziile lui Eminescu și în toate perioadele lui de creație, după cum arată exemplele: „visări misterioase" (*Din străinătate*), „poetice simțiri" (*ib.*), „suflet voios" (*Frumoasă-i*), „blestemul mizantropic" (*Junii corupți*), „gînduri uimite" (*Care-o fi în lume*), „privea uimit" (*Memento mori*), „uimita omenire" (*ib.*), „posomorîtul basm" (*ib.*), „mintea beată" (*Cînd privești oglinda mărei*), „gîndiri rebele" (*Andrei Mureșanu*), „veselul Alecsandri" (*Epigonii*), „basme mistice" (*ib.*), „sînte firi vizionare" (*ib.*), „regilor pătați de crime" (*Egipetul*), „ginte efeminate" (*ib.*), „preoțime desfrînată" (*ib.*), „viața-i inocentă" (*Înger și demon*), „idei reci, îndrăznețe" (*ib.*), „amoroasă spaimă" (*ib.*), „mulțumire adîncă, nemaisimțită" (*ib.*), „copii... sceptici ai plebei proletare" (*Împărat și proletar*), „Cezarul trece... în gînduri adîncit" (*ib.*), „Privirea-i (a Cezarului) ce citește în suflete-omenești" (*ib.*), „suflet tînăr, vesel" (*Făt-frumos din tei*), „cuvinte nențelese, însă pline de-nțeles" (*Călin*), „mistica religie" (*Strigoii*), „plăcerile șirete" (*Povestea magului călător în stele*), „viața-mi lipsită de noroc" (*Departe sunt de tine...*), „firul duioaselor povești" (*ib.*), (Cupidon e) „darnic și zgîrcit" (*Pajul Cupidon*), „gînduri nențelese" (*ib.*), (Cupidon) „îndestul e de hain (*ib.*), „ura cea mai crudă" (*Rugăciunea unui dac*), „viață de durere" (*Sonet II*), „tainică simțire" (*Scrisoarea II*), „tăinuitele dureri" (*Scrisoarea III*), „El (Luceafărul) vine trist și gînditor" (*Luceafărul*), „Ea-l asculta pe copilaș uimită și distrasă" (*ib.*), (Cătălin) „e guraliv și de nimic" (*ib.*), „vom fi cuminți" (*ib.*), „vis misterios" (*S-a dus amorul*), (Ochii tăi) „se uită... galeși" (*Cînd amintirile...*), „lumea-i veselă și tristă" (*Glossă*), „nepăsare tristă" (*Odă*), „duioasele dureri" (*Din valurile vremii*), „duiosul vis" (*Nu mă înțelegi*) etc.

După cum arată exemplele, Eminescu a atașat adeseori cîte un epitet moral cuvintelor care exprimă o realitate morală, fie persoane individuale și colective (Alecsandri, Cezarul, rege, preoțime, ginte, lume, omenire etc.), fie manifestări ale omului (a se ruga, blestem), fie produse spirituale (cuvînt, povești, basme, religie), dar mai cu seamă stări, acte și facultăți sufletești (ură, durere, nepăsare, gînd, minte, spaimă, mulțumire, vis, iubire, idei, dor, simțire, suflet). Prin epitetele aparținînd acestui sector Eminescu ni se arată ca un observator al vieții sufletești, atent la multele ei reacții și înfățișări.

β. Eminescu întrebuințează și procedeul epitetelor fizice pentru termeni morali. Adînc, amar, dulce, rece, crud, copt, fin, obscur, candid, plin, lin, greu, molatec, încremenit, stins, curat etc. sînt, în sensul lor propriu, adjective-adverbe care denumesc însușiri ale lumii fizice. Stabilind comparația între ele și unele calități ale fenomenelor sufletești, și găsind asemănări între unele și altele, limba leagă adeseori de numele fenomenelor sufletești epitete care, la origine, se dădeau numai fenomenelor și lucrurilor fizice. Eminescu folosește pretutindeni astfel de asociații epitetice, vorbind despre „dulce liniștire" (*O călărire în zori*), „plînge amar" (*Speranța*), „amara mîngîiere" (*Amorul unei marmure*), „nici o scînteie-ntr-însul (în om) nu-i candidă și plină" (*Împărat și proletar*), „simțirea crudă" (*Despărțire*), „basme... adînce" (*Epigonii*), „mulțumire adîncă" (*Înger și demon*), „evlavie adîncă" (*Scrisoarea II*), (ochii) „lucesc adînc himeric" (*Luceafărul*) [1], „un gînd fin și obscur" (*Melancolie*), „Vîrstei crude și necoapte"

[1] Asupra epitetului „adînc", vd. și mai jos D, III.

(*Pajul Cupidon*), „simțirea crudă" (*Despărțire*), „fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-i" (*Scrisoarea IV*), „mă simt nemuritor și rece" (*Luceafărul*), (ochii tăi) „se uită dulci și galeși" (*Cînd amintirile...*), „a mea iubire e-atîta de curată" (*Nu mă-nțelegi*) etc.

Din asociația îndelungă a termenilor morali cu' epitetele lor fizice s-a produs o contaminare care ne face să ne reprezentăm, atunci cînd le găsim pe acestea din urmă într-un context, numai nuanța lor morală. Îți trebuie un moment de reflecție pentru a înțelege, atunci cînd întîmpini legătura de cuvinte : „vîrstei crude", sau „plîns amar", că epitetul lor este împrumutat lumii fizice. De asemenea, unele dintre aceste epitete fizice conțin în ele și o nuanță de apreciere, încît este destul de greu să le deosebești de epitetele apreciative. Procedeul asocierii unor epitete fizice cu termeni morali este atît de obișnuit în limbă încît Eminescu simte nevoia să-l învie, sprijinind epitetul fizic prin alt epitet, ca atunci cînd vorbește despre un : „gînd fin și obscur", „ochi dulci și galeși", „basme mistice, adînce" etc.

γ. Procedeul invers celui descris mai înainte, adică asocierea unui epitet moral cu un termen care exprimă o realitate fizică, este unul dintre cele mai frecvente și mai fericit întrebuințate de Eminescu. Îl găsim pretutindeni în creația eminesciană. Evident, cînd dorim să identificăm acest tip de asociație epitetică nu putem să înregistrăm și epitetele morale ale aspectelor figurii omenești, căci ceea ce numim *expresie* într-o figură este totdeauna desemnat prin epitete morale (ochi triști, veseli, privirea crudă, frunte gînditoare etc.). Nu vom trece, deci, în categoria epitetelor de care ne ocupăm aici pe acelea care caracterizează expresia figurii, oricît de fericite ar fi ele, precum : „ochii cuvioși" (*Făt-frumos din tei*), „un zîmbet / Înecat, fermecător" (ib.), „ochii plini d-eres" (*Călin*), „un zîmbet trist și sfînt" (*Strigoii*), „flămînzii ochi" (*ib.*), „frunte plină de gînduri" (*Scrisoarea I*), „gene ostenite" (*ib.*), „zîmbetul fățarnic" (*Kamadeva*).

În schimb, alegem din mulțimea epitetelor morale ale unor termeni fizici legături de cuvinte precum : „poetic murmur" (*O călărire în zori*), „poetic labirint" (al codrului) (*Din străinătate*), „pasuri melancolici" (ai curcanilor) (*Cugetările sărmanului Dionis*), „murmur duios de ape" (*Făt-frumos din tei*), (Cornul începu să sune) „fermecat și dureros" (*ib.*), „conture triste" (ale unei ruini) (*Melancolie*), „singuratece izvoare" (*Dorința*), „blînda batere de vînt" (*ib.*), „armonia Codrului bătut de gînduri" (*ib.*), „castelul singuratec" (*Călin*), „tristă-i firea" (*ib.*), „vîntul sperios" (*ib.*), „apa sună somnoroasă" (*Freamăt de codru*), „cornul plin de jale" (*ib.*), „îi răspunde codrul verde / fermecat și dureros" (*Lasă-ți lumea...*), „tînguiosul bucium" (*ib.*), „istovit și trist izvor" (*Te duci...*).

Valoarea poeziei eminesciene stă în mare măsură în întrebuințarea acestui procedeu. Grație lui, natura dobîndește o viață interioară ; sunetele și priveliștile se însuflețesc ; tot ce este văzut și auzit se îmbogățește cu o expresie cum n-o mai realizase nici unul dintre poeții români mai vechi sau contemporani. Epitetul astfel ales este însă și o personificare. Simțim că, pentru a lega un epitet moral de înfățișările lumii fizice, poetul a dat o personalitate acestora din urmă și a constrîns și pe cititorul său să facă la fel. Dar asupra legăturii dintre epitet și personificare vom reveni cînd vom studia raportul dintre figurile de stil.

δ. Epitetele fizice ale unor cuvinte care exprimă realități fizice, adică acele epitete care notează sunetul și culoarea acestor realități, efectele lor de lumină, calitățile lor de gust, miros, de temperatură, cele tactile, formale, dimensiunile și mișcarea lor, alcătuiesc cea din urmă categorie a epitetelor considerate după obiectul lor. Epitetele fizice ale unor termeni fizici sînt cele care manifestă mai bine puterea de observație și de reprezentare senzorială a poetului. Dacă în împrejurarea tuturor celorlalte categorii estetice de epitete, poetul ne apărea mai degrabă cufundat în sine, atent la propriile lui fenomene sufletești, în care găsea putința de a le înțelege pe ale altora sau pe care le atribuia priveliștilor naturii, de data aceasta el iese din sine însuși și înregistrează ceea ce se arată și se petrece în afară de el. Eminescu a realizat unele dintre cele mai de seamă efecte poetice ale sale prin întrebuințarea epitetului fizic al unor termeni fizici. Împrejurarea ne apare limpede mai ales atunci cînd comparăm între ele epitetele primei sale perioade de creație cu acelea ale perioadelor ulterioare. În cele dintîi poezii ale sale,

epitetul nu face altceva decît să exprime o calitate pe care o cuprinde în sine noţiunea cu care se leagă, de pildă : „voal subţire“ (*O călărire în zori*), sau însuşiri pe care le vede oricine : „cipru verde“ (*La moartea lui Aron Pumnul*), „narcisele albe“ (*O călărire în zori*), „capul tău cel blond“ (*De ce să mori tu?*), „buclele-ţi de aur“ (*Locul aripelor*), sau nuanţe ale aparenţei de mult şi adeseori observate : „steluţe tremurătoare“ (*Nu e steluţă*).

Cu timpul însă aspectele lumii sensibile, notate de poet prin epitetele sale, se diferenţiază, adică ajung să noteze acele trăsături care dau măsura întregii lui puteri de observaţie şi reprezentare, precum : „oglinda-i (a Nilului) galben clară“ (*Egipetul*), „nisipuri argintoase“ (*ib.*), „fum vînăt de tămîie“ (*Făt-frumos din tei*), „bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă“ (*Melancolie*), „răguşit, tomnatec vrăjeşte trist-un greier“ (*ib.*), „Neguri albe, strălucite/ Naşte luna argintie“ (*Crăiasa din poveşti*), „izvorul care tremură pe prund“ (*Dorinţa*), „mocnitul întunerec“ (*Călin*), „miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun“ (*Strigoii*) etc.

Uneori poetul întrebuinţează cîte un epitet care aparţine altei regiuni decît aceea a obiectului cu care se asociază. Procedeul este izbitor mai ales atunci cînd regiunea senzorială a obiectului caracterizat şi aceea a epitetului său nu sînt prea apropiate. Astfel, gustul şi mirosul stau într-o strînsă legătură, senzaţiile gustative şi olfactive se prezintă mai totdeauna în unităţi greu de analizat, încît „mirosul dulce“ (*Mitologicale*) şi „mireasmă piperată“ (*Călin*) întrunesc expresia a două senzaţii destul de apropiate şi efectul asocierii lor nu este prea surprinzător. „Luna“ este însă un obiect văzut, şi poetul ne surprinde prin adevărul neaşteptat al notaţiei sale atunci cînd îi ataşează un epitet tactil, vorbind despre „luna moale“ (*Călin*). La fel se întîmplă cu „molatece valuri“ (*Diamantul Nordului*), „briliante umezi“ (*Rime alegorice*), „miros răcoros“ (*ib.*), „o lumină aromată“ (*Miradoniz*), „uscat foşni mătasea“ (*Scrisoarea IV*; cp. „uscata foşnire / A poalelor lungi de mătase subţire“ — *Diamantul Nordului*), „umbra umedă“ (*Scrisoarea V*). Prin toate aceste mijloace ajunge Eminescu să înfăţişeze realitatea în toată bogăţia şi variaţia ei.

2. Sfera şi frecvenţa epitetului

Epitetul caracterizează un obiect prin reacţiile apreciative pe care le trezeşte sau prin una din însuşirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparţine clasei întregi a acelor obiecte (genului, speţei), sau numai unora anumite dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul ornant, şi în cel de al doilea — de epitetul individual. Uneori epitetul ornant se impune prin tradiţie literară. Întîmpinăm atunci epitetul stereotip. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină, şi asociaţia lor este foarte rară. Avem de a face cu epitetul rar. Raritatea provine din faptul că epitetul şi cuvîntul pe care îl determină provin din regiuni deosebite şi mai mult sau mai puţin îndepărtate ale realităţii. Cînd aceste regiuni sînt nu numai îndepărtate, dar şi opuse, întîlnim epitetul antitetic, căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de *oxymoron*. Toate aceste specii de epitete pot fi apreciative sau evocative (morale sau fizice).

Să le urmărim la Eminescu.

a. Epitetul ornant a fost unul dintre cele mai folosite de poezia clasică. Progresele realismului în literatură au eliminat însă în mare măsură epitetul ornant, noua tehnică literară cerînd mai degrabă caracteristica obiectelor individuale, asupra cărora observaţia scriitorilor s-a îndreptat din ce în ce mai insistent, decît caracterizarea genului sau a speciei lor. Scriitorii începători, a căror putere de observaţie şi reprezentare nu este pe deplin formată, se achită adeseori prin simplul epitet ornant. În primele poezii ale lui Eminescu îl întîlnim adeseori : „umbră măreaţă“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „frumoasă Bucovină“ (*ib.*), „visuri fericite“ (*Din străinătate*), „fiii mîndri“ (*ib.*), „falnică cunună“ (*La Heliade*), „icoane sînte“ (*Care-o fi în lume*), „marea turbată“ (*Cînd marea...*), „Cîmpii rîzători“ (*Din străinătate*), „umedul val“ (*Frumoasă-i*), „ale mării unde reci“ (*Cine-i*), „o frunte albă“ (*Phylosophia copilei*) etc.

Epitetul ornant s-a menţinut şi în perioadele mai noi ale creaţiei eminesciene, ba chiar şi în cea din urmă dintre ele, dar cu altă funcţiune stilistică. Ori de cîte ori poetul a dorit să menţină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice, sau cînd a exprimat chiar simţirile sale cele mai

intime, considerîndu-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieții, epitetul ornant a reapărut, și multe din poeziile lui își datoresc frumusețea lor înaltă și pură tocmai întrebuințării epitetului ornant. Iată, de pildă, poezia *Glossă*, alcătuită dintr-o serie de maxime filozofice. Poezia conține puține epitete, dar toate au un caracter generalizator ornant: „zgomote deșarte" (ale lumii), „recea cumpănă-a gîndirii", „lumea-i veselă și tristă". În *Scrisoarea II*, unde poetul ne apare în atitudinea superiorității față de micimi și josnicii, epitetul se menține de asemenea la nivelul generalizator: „limbă veche și-nțeleaptă", „tainică simțire", „cărările vieții fiind grele și înguste", „evlavie adîncă", sau următoarele patru versuri în care nimic nu exprimă o imagine individuală și concretă, ci totul este redat prin substantive și epitete abstracte, generalizatoare și ornante: „Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă, / Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință./ Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este / Cea ce poate să convie unei inime oneste". De asemenea, în elegia filozofică *Cu mîne zilele-ți adaogi...* puținele epitete au toate un caracter ornant: „dulcii dimineți", „vecia-ntreagă", „priveliștile sclipitoare", „Repaosă nestrămutate / Sub raza gîndului etern". Iată și poezia de lirică intimistă *Nu mă înțelegi*. Epitetele ei sînt mai numeroase, dar nici unul nu evocă un aspect particular, ci toate se mențin în regiunea abstracțiunii: „cugetări senine", „pieritorul sunet" (al cuvintelor), „duiosul vis", „umbra-i (a visului) dulce", „ochiul tău cel mîndru", „a mea iubire e-atîta de curată", „setea cea eternă" (a luminii de-ntuneric), „dorul meu e-atît de-adînc și-atît de sfînt".

Prin astfel de epitete se afirmă atitudinea de superioritate filozofică a poetului față de femeia care nu l-a înțeles. Elegia *Mai am un singur dor*, una din cele mai perfecte realizări literare ale limbii noastre, nu folosește decît epitete generalizatoare și ornante: „somnul lin", „cer senin", „frunzișului veșted", „teiul sfînt", „m-or troieni cu drag / Aduceri aminte", „al mării aspru cînt". Seninătatea înaltă și resemnată a acestei elegii se datorește, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dînd această funcțiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului.

Se înțelege atunci că și în poeziile care folosesc simboluri sau forme ale clasicismului, ca *Odă (în metru antic)*, sau *Diana*, epitetele nu coboară niciodată sub nivelul generalizării celei mai înalte: (poetul e) „pururi tînăr", (el arde) „jalnic", (dar va reînvia) „luminos" „ca pasărea Phoenix"; (deci) „piară-mi ochii turburători din cale"; (poetul aspiră către) „nepăsare tristă" etc. (*Odă*). În *Diana*, o poezie de dragoste cu elemente de pastel, toate epitetele sînt generalizatoare și ornante: „glas ciripitor" (al păsărilor), „oglindă mișcătoare" (a izvorului), „apă vecinic călătoare", „glasul tainic de izvor", „verdele covor", „ochii mari", „umeri goi", „un trup înalt și mlădiet", „ea trece mîndră la vînat". Imaginea femeii, pe care o aseamănă cu Diana, are simplitatea și grația marmurelor antice care joacă, dealtfel, un rol atît de însemnat în comparațiile și metaforele poetului. Clasicismul lui Eminescu, în perioada finală a creației sale, se datorește în mare parte sferei generale a epitetului folosit.

b. În cele dintîi poezii ale sale, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete, care reveneau cu mare frecvență și care proveneau din tradiția literară. Întîlnim, deci, destul de des, în prima perioadă a creației eminesciene, epitete stereotipe. Vom înșira mai jos cîteva din ele, comparîndu-le cu locuri paralele din unii poeți înaintași, ca Alecsandri și Bolintineanu. Interesant va fi a vedea ce devine uneori epitetul stereotip la Eminescu, ce valori noi îi dă mai ales în perioadele ulterioare ale creației sale:

Alb (dalb): „dalbă stea" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „narcisele albe" (*O călărire în zori*), „norii cei albi de argint" (*Frumoasă-i*), „o frunte albă" (*Phylosophia copilei*), „albe zîne" (*Ondina*) etc.

Locuri paralele la Alecsandri: „albă lună" (*Noaptea Sfîntului Andrei*, în *Mărgăritărele*), „urme albe pe omătul alb" (*Întoarcerea în țară*, în *Suvenire*), „năframa albă" (*Crai-nou*, în *Doine*), „cal alb" (*Andrii Popa*, în *Doine*; *Groza*, *ib.*; *Strigoiul*, *ib.*), „albe lăcrimioare" (*Ceasul rău*, *ib.*), „a zilei albă rază" (*Visul lui Petru Rareș*, în *Mărgăritărele*) etc.

Comparînd epitetul „alb" la Eminescu și la înaintașul său, observăm îndată că pe cînd Alecsandri îl întrebuința ca epitet fizic al unor termeni fizici, la Eminescu el apare și ca epitet fizic al unui termen moral: „îngerul cu rîsul d-albă

veselie" (*Care-o fi în lume...*), apoi ca epitet fizic al unui termen fizic dintr-o regiune senzorială deosebită: „dalbe cîntări" (*O călărire în zori*). Eminescu acordă, deci, acestui epitet o valoare nouă. „Alb" va apărea și mai tîrziu la Eminescu, dar cu o putere de evocare superioară: „neguri albe, strălucite" (*Crăiasa din povești*), „cercuri albe" (ale lacului) (*Lacul*), „albele izvoare" (*Povestea codrului*).

Blînd: „lumină blîndă" (*O călărire în zori*), „șoapta-mi blîndă de amor" (*ib.*), „notele murinde / Blînde" (*La o artistă*), „blîndă magie" (*Ondina*) etc.

Locuri paralele la Alecsandri: „Ca o șoaptă blîndă, ca un blînd suspin" (*Visul*, în *Suvenire*), „În blîndul luceafăr am un înger blînd" (*Întoarcerea în țară, ib.*), „o ființă blîndă" (*Umbrei lui Nicu Ghica, ib.*), „sufletelor blînde cerul e deschis" (*ib.*), „blînde glasuri" (*Bosforul, ib.*), „blînde șoapte" (*Crai-nou*, în *Doine; 8 mart*, în *Lăcrimioare*), „Blînzi erau ochii, blîndă era fata, / Blînd era glasul celui străin" (*Crai-nou*, în *Doine*), „Era blînda oră" (*8 mart*, în *Lăcrimioare*). „Blînd" este un epitet moral, dar ambii poeți îl asociază și cu termeni fizici: „oră blîndă" (Alecsandri), „lumină blîndă" (Eminescu). Pe această linie, Eminescu va găsi, mai tîrziu, versul cu mare putere evocativă: „S-aud cum blînde cad / Izvoarele-ntruna" (*Iar cînd voi fi pămînt*), sau „blînda batere de vînt" (*Dorința*).

„Dulce" apare de nenumărate ori la Eminescu, Alecsandri și Bolintineanu. Este unul dintre epitetele de care epoca nu numai a uzat, dar a și abuzat. Am putea transcrie pagini întregi reproducînd locurile în care apare la Eminescu: „înger de dulce amor" (*Care-o fi în lume...*), „floare mîndră, dulce, răpitoare" (*De-aș avea*), „Să-ți cînt dulce, dulce, tainic" (*O călărire în zori*), „dulci plaiuri" (*Din străinătate*), „dulce liniștire" (*ib.*); Speranța „mîngîie dulce" (*Speranța*), „o flamă dulce" (*Amicului F. I*), „geamătul dulce" (*Frumoasă-i*) etc.

La Alecsandri: „taină dulce" (*Visul — Suvenire*), „Cînd iubirea dulce inima-mpresoară" (*ib.*), „glasul dulce" (*ib.*), „dulci poeți" (*Odă la Bahlui, ib.*), „dulce-i glasul tău" (*Frumoasă copiliță, ib.*), „suvenirul dulce" (*Pe un album, ib.*), „în țara mea dulce" (*Intoarcere în țară, ib.*), „dulcile lumine" (*La moartea lui P. Cazimir*), „dulci sărutări" (*Dridri, ib.*), „dulce veselie" (*ib.*), „dulcele amor" (*ib.*) etc., etc.

La Bolintineanu: „soarele dulce" (*Cîntec din exil*, în *Reverie*), „imaginea ta dulce" (*ib.*), „dulci șoapte" (*Îngerii la rugăciune, ib.*), „speranță dulce" (*ib.*), „parfumul dulce" (*ib.*), „o cugetare dulce" (*O cugetare, ib.*), „dulcea ei cătare" (*Mireasa mormîntului, ib.*), „dulci vederi" (*Robie*, în *Florile Bosforului*) etc., etc.

Față de o întrebuințare atît de insistentă s-ar fi părut că epitetul este compromis, dar Eminescu îl introduce în asociații noi, cu intensă putere evocativă: „dulce vecinicie" (a ochilor) (*Călin*), „Dulce noaptea lor se stînge" (a ochilor) (*ib.*), „ochii-ți ucizător de dulci" (*Strigoii*), „dulci evlavii" (*Sonet III*), „durerea mea cea dulce" (*Scrisoarea III*), „dulce și fermecătoare jale" (*Scrisoarea V*), „Culmea dulcii muzice de sfere" (*ib.*), „dureros de dulce" (*Odă*).

„Jalnic" (de jale), „tînguios" (tînguitor). „Jalnic", la Alecsandri, apare, mai ales, în legătură cu moartea: „Ai tăi vechi și dragi tovarăși... / La lăcașul tău de moarte te duc jalnic suspinînd" (*Maiorului Iancu Bran*, în *Suvenire*), „Vom șopti jalnic dragul tău nume" (*La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.*), „Umbra-i e-ngînată jalnic, lin, ușor, / De-al codrului freamăt și de-al nostru dor" (*Umbrei lui Nicu Ghica, ib.*), „Cu durere jalnic geme" (*Strigoiul*, în *Doine*), dar și în alte împrejurări lugubre: (Călătorul) „aude un glas jalnic" (*Baba Cloanța, ib.*), „țipăt jalnic" (*Crai-nou, ib.*).

Eminescu va lega acest epitet de expresia unor situații sau aspecte care n-au nimic funebru sau lugubru, în prima perioadă sau în cele următoare: „silfele vin jalnic prin lilii să se culce" (*La Heliade*), „cîntul jalnic" (*O călărire în zori*), „buciumul sună cu jale" (*Sara pe deal*), (el îi) „grăi cu grai de jale" etc. „Jalnic" devine astfel epitetul melancoliei.

Cu aceeași accepțiune apare și „tînguitor", „tînguios": „cîntări tînguitoare" (*Despărțire*), „ar vorbi tînguitor" (*Scrisoarea V*), „tînguiosul bucium" (*Lasă-ți lumea*), „tînguiosul glas de clopot" (*Călin*).

„Lin" e deseori întrebuințat de Eminescu: „lacul... lin" (*Frumoasă-i*), (apa ce) „tremură lin" (*ib.*), „o flamă... lină" (*Amicului F. I.*), „glas... lin" (*La o artistă*), „visul ce-se-mbină... lin" (*ib.*), etc.; ca și de Alecsandri: „Sau nu curge lină / Apa la pîrău?" (*Păsărica*, în *Suvenire*), „Apa-i lină, frate, / Frunza lin se bate" (*ib.*), „Plutind în valuri line"

(*Adio Moldovei, ib.*), (pasărea) „adoarme lin" (*Crai-nou*, în *Doine*), „O dragă, lină stea" (*Steluța*, în *Lăcrimioare*), „viața curge lin" (*O noapte la țară, ib.*), „văpaie lină" (*ib.*), „luciul lin al mării" (*Veneția, ib.*); de Bolintineanu: „traiul lin" (*O fată tînără*, în *Reverii*), „zile line" (*Cîntec din exil, ib.*), „ascunzîndu-ți fața lină" (*La o nălucire iubită, ib.*), „Luat-ai zborul lin către cer" (*La o nălucire iubită, ib.*), „umbră lină" (*Ghiaura*, în *Florile Bosforului*), „linul Bosfor" (*id., ib.*), „horă lină" (*Leili, ib.*).

Epitetul trece și în poeziile de mai tîrziu ale lui Eminescu, fără o deosebită împrospătare a lui: (luna) „lin pătruns-a prin ferești" (*Scrisoarea IV*), „apa-ntunecoasă lin se scutură de vînt" (*Scrisoarea IV*), „somnul lin" (*Mai am un singur dor*) etc.

„Ușor" apare destul de des în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu: (Speranța) „alină ușor" (*Speranța*), „umbră ușoară" (*O călărire în zori*), „ființe ușoare" (*ib.*), „Cîntînd vesel și ușor" (*De-aș avea...*), „flutur ușor" (*Frumoasă-i*) etc.

Epitetul făcea parte din vocabularul poetic al vremii. Îl întrebuințează Alecsandri: „În veselă horă ușoare sălta" (*Visul*, în *Suvenire*), „Unde curg, șoptesc ușor" (*Adio Moldovei, ib.*), „vis ușor" (*La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.*), „Pe muchi de prăpăstii lunecînd ușor" (*Întorcerea în țară, ib.*), „pasărea ușoară" (*Maghiara*, în *Doine*), „lebede ușoare" (*Strofe, Suvenire*) etc.; și Bolintineanu: „umbrele ușoare" (*Călătorul și sufletul, Reverii*), „caii ușori" (*La Piramide, ib.*), „o umbră ușoară" (*Leili*, în *Florile Bosforului*; *Ioana*, în *Macedonele*), „pășește-ușor" (*Peștera muștelor*, în *Basme*) etc.

Mai tîrziu, epitetul acesta, în funcțiune ornantă, apare mai rar la Eminescu; totuși: „Ușor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestei" (*Luceafărul*). Interesant este cum îl înlocuiește printr-o notație mai expresivă în *Diana*: „Ea trece mîndră la vînat / Și peste frunze fără număr / Abia o urmă a lăsat".

„Tainic" (în taină) exprimă calitatea a ceea ce este misterios, ascuns, secret. Eminescu l-a întrebuințat de nenumărate ori, începînd din primele lui poezii. (Îngerii) „-ntoană tainic" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), (umbra) „se-ncovoaie tainic" (*O călărire în zori*), (Ale sorții plîngeri) „îngînate... tainic" (*La Bucovina*), „glas tainic" (*La o artistă*), „o flamă tainică" (*Amicului F. I.*)

Epitetul acesta este deseori folosit și de Alecsandri: „lună... tainică" (*Bosforul*, în *Suvenire*), „Era la ceasul tainic" (*ib.*) „tainicul ei zbor" (al gîndirii) (*Strofe, ib.*), „doruri tainice" (*Crai-nou*, în *Doine*), „un pîrău ce curge tainic" (*Maghiara, ib.*), „Mii de flăcări albăstrele / Se văd tainic fluturînd" (*Strigoiul*, în *Doine*), „tainică lumină" (*Steluța*, în *Lăcrimioare*), „tainice plăceri" (*8 mart., ib.*), „tainica uimire" (*De crezi în poezie, ib*).

Tainic revine adesea și în perioadele de mai tîrziu ale lui Eminescu, dar deodată se produce întrebuințarea lui cu o mare putere evocatoare: (Vorbește Cătălina) „Și tainic genele le plec / Căci mi le împle plînsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dînsul" (*Luceafărul*).

„Verde" e culoarea naturii la Eminescu, ca și la mulți dintre contemporanii și înaintașii lui. Eminescu scrie: „iarbă verde" (*De-aș avea*), „lacul cel verde" (*Frumoasă-i*), „dumbrava cea verde" (*ib.*), „verde covor" (metaforic; *ib.*), „țărmuri verzi" (*Cînd privești oglinda mărei*), „noianul mărei verde (*ib.*), „verzi dumbrăvi" (*Epigonii*) etc.

Alecsandri scrie: „a Asiei verzi maluri" (*Bosforul*, în *Suvenire*), „culme verde" (*Ceasul rău*, în *Doine*), „verzi maluri" (*Ce gîndește, o! Margarită?*, în *Mărgăritărele*) etc.

Stereotipismul acestui epitet provine din poezia populară. Eminescu l-a întrebuințat și mai tîrziu, dar o dată într-o asociație mai neobișnuită: (luna) „păstrează umbra verde cu misterioase dungi" (*Scrisoarea V*). Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele n-ar arăta altceva decît că, primind adeseori epitetele stereotipe impuse prin tradiție și convenție literară, Eminescu ajunge în multe cazuri să le dea înțelesuri și valori noi.

c. Epitetul individual nu evocă o trăsătură caracteristică pentru întreaga clasă a obiectului, adică genul sau specia lui, așa cum face epitetul ornant, ci o trăsătură proprie și individuală a obiectului însuși. În fața mîinii unui bătrîn, poetul care se mulțumește cu epitetul ornant sau îl folosește pentru alte scopuri va vorbi despre: bătrîna mînă; despre: mîna vlăguită; sau cum face Eminescu însuși, alegînd epi-

tetul cel mai general, despre „mîna cea veche a-nvăţaţilor mireni" (*Epigonii*). Dar cînd poetul a văzut această mînă şi ajunge să şi-o reprezinte limpede, el va nota: „mîna lui (a împăratului bătrîn) zbîrcită, uscată, însă tare" (*Povestea magului călător în stele*).

La baza epitetelor individuale stă un act autentic de observaţie. Prin epitetele individuale pătrunde realismul, ca tehnică literară, în poezia lui Eminescu. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obţinute prin notarea unui epitet individual, o operaţie care dă naştere uneori şi altei figuri de stil. Epitetele individuale apar, mai ales, în poezia de maturitate a lui Eminescu.

Dăm cîteva exemple: „colţuroasa coroană" (*Mitologicale, Memento mori; Diamantul Nordului:* „coroane în colţuri"), (Lebedele pe o apă) „Cu aripi întinse o scutur şi-o taie / În cercuri murinde şi brazde bălaie" (*Diamantul Nordului*), „vînăta umbră" (a serii) (*ib.*), „Subţirile neguri păreau pînzărie / De brum-argintoasă, lucind viorie" (*ib.*), „O lampă-ntinde limb-avară şi subţire / Sfîrîind în aer bolnav" (*Înger şi demon*), „părul ce-mi ajunge la călcîie" (*Făt-frumos din tei*), (pînza de păianjen) „tremurînd ea licureşte" (*Călin*), „uşoara-nvineţire a subţirilor mătăsuri" (*ib.*), „tîmpla bate liniştită ca o umbră viorie" (*ib.*), „ale ei buze... vinete şi supte" (*ib.*), „mişcarea creaţă" (a apei) (*ib.*), „Hîrîită, noduroasă, stă în colb rîşniţa veche" (*ib.*), (o fereastră prin care trece) „o dungă mohorîtă şi gălbuie" (*ib.*), „Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet" (*ib.*), „Lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate" (*ib.*), (monahi) „cu ochii stinşi sub gene, / Preoţi bătrîni... cu gîngavele glasuri" (*Strigoii*), „cucoşul răguşit" (*ib.*), „şoareci / Cu uşor-măruntul mers" (*Singurătate*), „mîini subţiri şi reci" (*Departe sunt de tine, Sonet I*), „îmbrăţişări de braţe reci" (*Atît de fragedă...*), „ochii tăi fierbinţi" (*ib.*), „grele picuri" (de ploaie) (*Sonet I*), „roase plicuri" (*ib.*), „Un moale pas abia atins de scînduri" (*ib.*), „ochii mari şi mînă rece" (*Sonet II*), „privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget" (*Scrisoarea III*), „cercuri tremurînde" (ale apei) (*Scrisoarea IV*), „ochii mari, bătînd închişi" (*Luceafărul*), „Răsare luna liniştit / şi tremurînd din apă" (*ib.*), „peste arbori răsfiraţi" (răsare luna) (*Cînd amintirile...*), „un cuvînt / Şoptit pe jumătate" (*Ce e amorul?*), „un pas făcut alene" (*ib.*), „cărări cu cotituri" (*Lasă-ţi lumea...*), „mîna friguroasă" (*Din valurile vremii...*) etc.

Prin epitetele ei individuale, poezia lui Eminescu evocă cu o forţă pe care n-o mai atinsese nici unul dintre poeţii înaintaşi lumea înregistrată prin simţuri. Toate organele senzoriale ale poetului sînt treze: urechea aude *mersul uşor şi mărunt al şoarecilor,* cum sună cuvîntul *rostit pe jumătate* al cuiva sufocat de emoţie, *pasul moale, abia atins de scînduri* al iubitei care se apropie în taină, *picurii grei ai ploii* de toamnă; simţul temperaturii înregistrează mîna *rece, friguroasă* a femeii iubite, îmbrăţişările ei de braţe reci; mirosul percepe văzduhul *tămîiet;* dar mai cu seamă simţul vederii are o acuitate neobişnuită în perceperea formelor, a culorilor, a mişcărilor naturii, nuanţele cele mai fine şi mai greu de înregistrat ale expresiei omeneşti: *ochii care bat închişi, umbra viorie a tîmplei care bate liniştită.* Poetul se dovedeşte, prin întrebuinţarea atît de fericită a epitetului individual, un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual. Desigur, toate înfăţişările notate de el sînt expresive; ele nu sînt simple modificări ale suprafeţei aparente a lucrurilor şi fiinţelor, ci manifestări ale unei vieţi lăuntrice care ne vorbeşte cu forţă şi căldură.

d. Epitetele individuale leagă de numele unor fiinţe, ale unor lucruri sau acţiuni expresia unor însuşiri rareori notate, graţie unor facultăţi deosebite ale observaţiei şi reprezentării. Din acest punct de vedere toate epitetele individuale sînt şi epitete *rare;* ele stîrnesc în mintea cititorului efectul unei surprize care întregeşte interesul şi plăcerea cu care străbatem paginile unui scriitor de seamă. Cînd întîlnim la Eminescu legătura de cuvinte, „zăpada viorie" (a obrajilor) ne bucurăm nu numai de adevărul, dar şi de noutatea acestei împerecheri, deoarece *zăpada,* adeseori asociată cu adjectivele: *albă, curată, afînată* etc. nu fusese niciodată legată cu *viorie.* De asemenea, *înaltă,* în versul: „Zgomotul creştea ca marea turburată şi înaltă" (*Scrisoarea III*) vrea să indice o mare atît de agitată încît valurile ei furtunoase ating puncte foarte înalte: o situaţie pentru care poetul foloseşte un epitet niciodată pus lîngă *mare.* Pentru unităţile prozodice: *iambi* şi *dactili,* se găsesc epitetele

„iambii suitori, săltăreţele dactile" (*Scrisoarea II*), indicînd atît de fericit chipul în care se succedă înlăuntrul lor silabele neaccentuate şi cele accentuate şi producînd o alăturare inedită. „Mucuri (de luminare) ostenite" înseamnă: care abia mai ard, care sînt gata să se stingă; nimeni nu mai pusese aceste cuvinte unul lîngă altul. M. Sadoveanu a observat odată, în legătură cu Eminescu: „vorbele care, despărţite şi izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc şi se logodesc într-o bucurie tainică" [1].

Dar pentru a putea vorbi de *epitete rare*, în înţelesul special şi mai restrîns pe care îl dăm acestei expresii, determinantul unui substantiv sau verb trebuie să prezinte o noutate nu numai prin conţinutul, dar şi prin forma lui; trebuie, adică, să prezinte însuşirea noutăţii sau a rarităţii lexicale. Astfel, simţim ca un epitet rar pe: prostatec, în „prostatecele nări", care, la prima vedere, nu înseamnă altceva decît: nările unui prost. Prostatec este un derivat de la prost cu sufixul -atec, obţinut prin analogie cu îndemînatec şi păstrînd ceva din răsunetul acestei analogii. Cînd, deci, Eminescu scrie: „Şi prostatecele nări / Şi le umflă orişicine (ca un semn că se simte măgulit) în savante adunări / Cînd de tine se vorbeşte" (*Scrisoarea I*) ni se sugerează ideea că, ascultînd biografia coborîtoare a poetului şi aprobînd-o, speculantul de mai tîrziu al gloriei poetului îşi închipuie că dovedeşte o îndemînare, o abilitate specială în acţiunea de a se scuza pe sine însuşi. În „prostatecele nări", poetul satiric izbuteşte, deci, să exprime nuanţa diferenţială a indignării sale, şi o face printr-un cuvînt puţin obişnuit şi care ne reţine. [2] Tot astfel, împerecherea de cuvinte „privirea-mpăroşată" ne opreşte prin raritatea epitetului. Această raritate provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprîncene prea stufoase, animalice), dar şi din frecvenţa cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros*. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuşi cu sufixul *-os* de la *păr*, nu produce

[1] M. Sadoveanu, în prefaţa la M. Eminescu, *Poezii* (Biblioteca pentru toţi).

[2] Totuşi epitetul nu mai este simţit ca rar în „amoru-i prostatec" (*Diamantul Nordului*), unde lipseşte intenţia evocatoare din *Scrisoarea I*.

altă derivaţie în afară de acest *împăroşat* care ne reţine în poezia lui Eminescu. Alt epitet rar ne izbeşte în „pasuri melancolici" (ai curcanilor) (*Cugetările sărmanului Dionis*), unde *melancolic* redă mişcarea gravă şi înceată a paşilor acestor păsări de curte, stăpînite parcă, de o tristeţe dulce, dar care, aplicat aici, obţine un voit efect umoristic. „Microscopice popoare" (*Scrisoarea I*) sînt nu numai nişte popoare mici, dar şi unele atît de mici încît nu le poţi vedea decît cu instrumente speciale de mărire, cu microscoape, dacă le priveşti din unghiul filozofic al originilor şi scopurilor finale ale lumii. Alegînd acest epitet, Eminescu exprimă compătimirea sa umană într-o formă amar-ironică. În unele împrejurări însă epitetele rare sînt mai puţin expresive, calitatea lor provenind fie din faptul că sînt formaţii personale sau de epocă, de exemplu „neguri mormîntare" (*Ondina*, *Cîntecul lăutarului*), format prin analogie cu *funerare*; sau *auros*, *auree*, datorite lui Bolintineanu [1], în „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetişor" (*Misterele nopţii*), „stele auroase" (*Povestea magului călător în stele*), „părul de auree mătase" (*Memento mori*); fie că sînt neologisme cu unele derivaţii formate în limba noastră, ca, de exemplu: „lumini opalici" (*Rime alegorice*), „ape oceanice" (*Memento mori*), „cîrduri beduine" (*ib.*), „oglindă diamantină" (*ib.*), „zîmbiri aeriene" (adică uşoare ca aerul) (*În căutarea Şeherezadei*), „fiinţa-i aeriană" (*Inger şi demon*), „Ileana Cosînzeana... uşoară, aeriană" (*Cînd Crivăţul cu iarna...*), „odorantele roade" (*Dacă treci rîul Selenei...*); uneori neologisme care n-au rămas în limbă: „inima maratră" (*Mureşanu*, fragment, 1869), „ochi vil" (*Împărat şi proletar*); sau latinismele: audace (de la *audax*), alumn (de la *alumnus*—copil în epoca de formaţie, elev, şcolar) în versurile: „caicele

[1] Cp. Bolintineanu (*Reverii*): „aurele zori" (*Călătorul şi sufletul*), „aripi auroase" (ale fluturilor) (*La patrie*), „aurele-i bucle" (*Fecioara*), „Palatul acesta d-aure cîntări" (*Cîntece şi sărutări*), „genele lungi aurele" (*Ioana*, în *Macedonele*), „d-aure cîntări" etc. Nu trebuie confundat acest adjectiv cu substantivul *aurea* (plural: *aurele*), care, la Bolintineanu, pare să însemne vînt uşor, adiere: „Aurele line" (*Leili*, în *Florile Bosforului*), „aureea adie" (*Călătorul şi sufletul*, în *Reverii*), „Nalţe-se o melodie / P-aure ce-n noapte zbor" (*Îngerii la rugăciune*), „D-aurele legănată / În eterul înflorit" (*La o rîndunică*, *ib.*), „Cosiţa-i voluptuoasă, în auree scînteie" (*Cleopatra*, *ib.*).

audace" (*Memento mori*), „ochii lui audaci" (*ib.*), „Diac tomnatic și alumn" (adică bătrîn și tînăr, cf. *Umbra lui Istrate Dabija-voievod*).

Eminescu n-a abuzat însă de raritatea pur lexicală a epitetului, preferînd totdeauna, dar mai ales în epoca maturității sale, o limbă simplă și firească.

e. Uneori însușirea pe care poetul o adaugă unui nume nu este numai puțin observată, ea nu este numai căutată și găsită într-o sferă de reprezentări rareori asociată cu acel nume, dar însușirea poate părea de-a dreptul opusă calităților pe care i le acordăm în genere. Avem, în acest caz, *epitetul antitetic* (*oxymoron*). Un bulgăr, de pildă, este o bucată de pămînt cu formă neregulată, așa cum se desprinde cînd ari pămîntul cu plugul sau îl răscolești cu sapa. Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. „bulgăr de granit" : *Împărat și proletar*), dar poetul leagă de acest cuvînt un epitet antitetic, cînd vorbește de „bulgări fluizi" (ai izvoarelor) (*Călin*). Tot astfel, noțiunea de farmec se leagă îndeobște cu reprezentarea unor sentimente plăcute ; poetul îi atribuie însă un epitet antitetic atunci cînd vorbește de „farmec dureros" (*Povestea teiului*). Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, așa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului — o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii și a voluptății, fie că asocierea aceasta se produce între un nume și determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen : „amoroasă-dulce spaimă" (*Înger și demon*), „dulce jele" (*Călin*), „De a privirei ei tiranică dulceață" (*Rime alegorice*), „Suferință tu, dureros de dulce" (*Odă*), „ochii-ți ucizător de dulci" (*Strigoii*), „dulce și fermecătoare jale" (*Scrisoarea V*), „Îi răspunde codrul verde, / Fermecat și dureros" (*Lasă-ți lumea...*), (Cornul începu să sune) „fermecat și dureros" (*Făt-frumos din tei*), „ucigătoare visuri de plăcere" (*Iubind în taină*). Frecvența destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii pune în lumină una din emoțiile tipice ale poetului.

3. Relațiile dintre epitete

Epitetele eminesciene apar singure sau în grupuri de două, trei sau mai multe, adică perechi sau în lanț. Între epitetele astfel înșirate există relații de juxtapunere, coordonare sau subordonare. Ne vom opri un moment în fața acestor construcții :

a. Epitetele perechi sînt juxtapuse sau coordonate, adică nelegate sau legate printr-o conjuncție. Nelegate : „zîna tristă, rece" (*Lida*), „lumină blîndă, lină" (*O călărire în zori*), „ochiul ei (al lunii) mîndru, triumfal" (*Împărat și proletar*), „basme mistice, adînce" (*Epigonii*), „noaptea-i clară, luminoasă" (*Egipetul*), „ochii ei cei mari, albaștri" (*Înger și demon*), „surîsul blînd, vergin" (*Venere și Madonă*), „un zîmbet / Înecat, fermecător" (*Făt-frumos din tei*), (amintirile) „cad grele, mîngîioase" (*Singurătate*) etc.

Legate : „cîntînd vesel și ușor" (*De-aș avea...*), (femeia) „dulce și iubită" (*Care-o fi în lume...*), „amoru-mi trist și rece" (*Venere și Madonă*), „visări dulci și senine" (*ib.*), „*Daniil* cel trist și mic" (*Epigonii*), „haină de umbre și raze" (*Înger și demon*), „păr bogat și negru" (*Împărat și proletar*), „orînduiala cea crudă și nedreaptă" (*ib.*), „ochi adînci și desperați" (*ib.*), „teiul vechi și sfînt" (*Povestea teiului*), „sînuri albe și rotunde" (*Pajul Cupidon*) etc.

Deși juxtapunerea sau coordonarea perechilor de epitete este adeseori determinată de necesitățile măsurii versului și ale ritmului, se poate observa pe alocuri și o intenție stilistică în folosirea uneia sau alteia dintre aceste două forme ale construcției. În „noaptea-i clară, luminoasă", cele două epitete au aceeași încărcătură afectivă pentru că ele notează, de fapt, același aspect al nopții sau, în tot cazul, aspecte foarte asemănătoare. În „ochii... mari, albaștri" sînt notate două însușiri, între care poetul nu poate stabili nici o gradație. Succesiunea epitetelor are, deci, în aceste exemple, caracterul unei enumerări care întregește caracterizarea unui obiect. Uneori însă al doilea epitet explică pe cel dintîi : „basme mistice, adînce", sau cel dintîi este fizic și al doilea moral, adică acesta din urmă aduce concluzia morală și oarecum apreciativă a poetului : (zîmbetul e) „înecat, fermecător", (amintirile) „cad grele, mîngîioase". În epitetele coordonate din „teiul vechi și sfînt",

„ochi adînci și desperați", este, apoi, limpede că al doilea epitet e mai puternic decît cel dintîi; e subliniat de un sentiment mai energic al poetului. Formele construcțiilor de relație vădesc, deci, din cînd în cînd cîte o semnificație stilistică.

b. O categorie specială a perechilor de epitete, reprezentată mai ales în postume, este aceea în care primul epitet apare ca determinativ adverbial (fără flexiune după număr, gen și caz) al celui de al doilea. Exemple: „fața noastră sceptic-rece" (*Scrisoarea III*), „palid dulce soare" (*Memento mori*), „cer... adînc-albastru" (*ib.*), „fete... naltmlădioase" (*ib.*), „aspru-arcate boltiri de fereastră" (*Diamantul Nordului*), „zilele alb stinse" (*Povestea magului călător în stele*), „țapăn mort eram și fără vrere" (*Rime alegorice*), (un glas de corn) „melancolic blînd" (*ib.*), „unda-i (unui rîu) cea visător-bolnavă" (*Stam în fereastra susă*) etc.

Astfel de construcții îngăduie poetului să nuanțeze caracterizările sale în forma cea mai concisă cu putință. Dar determinarea adverbială a unui adjectiv este un procedeu al limbii germane (*hässlich grün*—urît-verde, *anmutig schön* — grațios-frumos, *gewisslich wahr* — sigur-adevărat, *freundlich ernst* — prietenos-sever etc.) și reprezintă la Eminescu o înrîurire provenind din această limbă. Poetul a renunțat cu timpul la aceste forme, pe care le-a judecat, desigur, nepotrivite cu spiritul limbii noastre.

c. Lanțurile de epitete apar în poeziile de început și de tinerețe ale lui Eminescu, ca și în postumele lui: „o flamă dulce, tainică, lină" (*Amicului F. I.*), „femeie stearpă, fără suflet, fără foc" (*Venere și Madonă*), „glas blînd, dulce, încet" (*Epigonii*), „brațe albe, moi, rotunde, parfumate" (*Noapte*), (flori) „albe, nalte, fragezi" (*Egipetul*), „tufele ce cresc verzi, adînce, dese" (*ib.*), „zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută" (*Împărat și proletar*), „Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit" (*Memento mori*), „fața slabă, tristă, adîncită" (*Rime alegorice*), „perdele albastre, înfoiate și cu stele" (*ib.*), „O vecinicie de-amor, de viață și de nebunie" (*ib.*), „lebezi mari, albe, unduioase" (*Povestea magului călător în stele*), „pasuri modeste, line, rare" (*ib.*) etc., sau acest lanț, poate cel mai lung: „o viaț-obscură, / Demonic-dulce, amoros, spasmotică, febrilă" (*Ghazel*). Numai rareori lanțurile de epitete manifestă un sens ascendent. Ele au mai mult un caracter enumerativ sau sînt un procedeu al limbii vorbite, al acelui mod de a te exprima care încearcă mai multe cuvinte pînă nimerește pe cel just. În poeziile de maturitate, lanțul de epitete apare mai rar.

4. Epitetul, personificarea și metafora

Am arătat în mai multe locuri ale paginilor de față cum epitetele pot avea și o altă funcțiune stilistică. Astfel, substantivul în genitiv („a răsăritului averi") și substantivul în cazul prepozițional („ochi de lumină"), deși sînt niște epitete, deoarece aduc o determinare stilistică a numelui cu care se însoțesc, pot fi socotite și ca alte figuri de stil, ca niște metafore. În fine, epitetele morale ale unor termeni fizici („istovit și trist izvor") sînt produsul unor personificări. Observăm, deci, că limita dintre epitete și alte figuri de stil este curgătoare, și că, în multe cazuri, trebuie să recunoaștem determinărilor estetice ale numelor o funcțiune estetică multiplă. Revenim acum asupra acestei probleme pentru a aduce cîteva noi precizări în problema relațiilor dintre epitet și celelalte figuri de stil.

Spuneam că epitetele personificatoare sînt printre cele mai caracteristice în poezia lui Eminescu. Poetul n-a ajuns din primul moment la ele. În poeziile tinereții, personificarea naturii se face prin mijlocirea simbolurilor mitologice. În loc de a anima direct natura, prin epitetul personificator, poetul o populează cu *genii*, *silfi*, *ondine*, *Eol*, *Eros*, *Chloris* etc. În *Misterele nopții*, un peisaj de noapte este redat prin intermediul unor ființe mitice: „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe șopotinde, / Cu-a ei vise de amor" etc. Epitetele nu sînt, deci, legate direct de obiectivele peisajului nocturn, ci de geniile mitice pe care poetul le folosește ca pe niște personificări intermediare ale naturii. Nu noaptea este *suspinîndă* sau *șopotindă*, ci *umbrele* și *silfii* ei. Numai cu timpul apare epitetul personificator și produce unele din accentele cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene: „lumina blîndei lune" (*Lacul*), „Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei" (*Dorința*), „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri" (*ib.*), „tînguiosul glas de clopot"

(*Călin*), „luna moale / sfiicioasă și smerită" (*ib.*), „Tristă-i firea, iară vîntul sperios vo creangă farmă" (*ib.*), „Ele (izvoarele) trec cu harnici unde" (*ib.*), „Apa sună somnoroasă" (*Freamăt de codru*), „văile pline de somn" (*Memento mori*), „noaptea bătrînă, ursuză, voinică" (*Povestirea magului călător în stele*) etc.

Am avut prilejul să indicăm mai mult epitetele cu valoare metaforică. Nu putem dezvolta aici teoria generală a metaforei, dar, reținînd esențialul ei, se poate spune că metafora este figura de stil care identifică două obiecte în scopul de a mijloci reprezentarea și simțirea mai vie a unuia din ele. La baza metaforei stă, deci, comparația dintre cele două obiecte a căror sinteză o obține metafora. S-a spus, cu drept cuvînt, că o metaforă este o comparație din care lipsește elementul gramatical care mijlocește apropierea dintre cei doi termeni ai ei: *ca, precum, întocmai ca, asemenea cu* etc. Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înțelege, atunci, că unul dintre ele poate apărea ca atributul celuilalt și că, prin urmare, limita dintre metaforă și epitet este uneori destul de imprecisă. Aceasta nu înseamnă însă că toate metaforele sînt și epitete, deoarece există metafore care se realizează, după cum ne propunem s-o arătăm altă dată, prin alte mijloace gramaticale decît cele ale complinirii atributive sau modale. Există metafore care sînt fraze întregi, și nu numai compliniri într-o frază.

Dacă însă metaforele presupun comparația, nu se cuvine, oare, a trece în rîndul lor și epitetele personificatoare? Personificarea presupune, de asemenea, o comparație în procesul mental al celui care o formează. Cine spune: istovit și trist izvor, sau: vîntul sperios — a stabilit o comparație între izvor (sau vînt) și o ființă animată, capabilă de emoții și sentimente, apoi le-a atribuit pe acestea din urmă vîntului sau izvorului. Menținem cu toate acestea deosebirea dintre epitete-personificatoare și epitete-metafore, deoarece în primul caz atribuim obiectelor fizice o calitate morală, pe cînd în cel de al doilea stabilim identitatea dintre două obiecte (dintre care unul poate fi fizic, și celălalt — moral). Din această pricină epitetele-metafore sînt substantive ca și numele pe care le determină: „cugetările regine" (*Epigonii*), „stelele proroace" (*Scrisoarea IV*), „flori virgine" (*Memento mori*), „zile copile" (*ib.*), „lumina (lunii) fecioară" (*Scrisoarea I*) etc.

Se întîmplă însă că substantivul determinant să treacă în locul numelui determinat și acesta să ia locul atributului, așa, de pildă, în „popoare de gînduri" (*Memento mori*). Poetul a vrut să spună că mulțimea gîndurilor e atît de mare, încît ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. „Popoare" a fost, deci, la început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului poetul a suprimat urma acțiunii inițiale de atribuire și a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitet-metaforă, ci o metaforă propriu-zisă sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii: în epitetul-metaforă simțim actul atribuirii unei calități la un obiect; în metafora plină atribuirea și semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-ne în față un obiect sintetic nou, produsul fanteziei sale. Legătura dintre determinant și numele său e mai slabă în epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabilește o relație între două realități, metafora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori și aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesită o expunere specială.

D. EMINESCU ÎN TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale și estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în față unele deosebiri dintre creațiile de început și de tinerețe, și cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm și să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului: Eminescu în timp.

I. SCUTURAREA PODOABELOR

Am arătat (C I 3 c) că în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizată.

Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor: *Misterele nopții, Frumoasă-i..., Din străinătate, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Horia.* Iată începutul *Misterelor nopții:* „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe șopotinde, / Cu-a ei vise de amor; // Cîte inimi în plăcere / Îi resaltă ușurel! / Dar pe cîte dureroase / Cîntu-i mistic le apasă, / Cîntu-i blînd, încetinel" etc. Iată și începutul poeziei *Frumoasă-i...:* „În lacul cel verde și lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîșiind. / Dumbrava cea verde pe mal / S-oglindă în umedul val, / O stîncă stîrpită de ger / Înalț-a ei frunte spre cer. / Pe stînca sfărîmată mă sui / Gîndirilor aripi le pui: / De-acolo cu ochiul uimit / Eu caut colo-n răsărit / Și caut cu sufletul dus / La cerul pierdut în apus" etc. După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet. În *Misterele nopții* am numărat 35 de substantive și verbe determinate (prin atribute sau complemente epitetice) și 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este, deci, de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35+7). În *Frumoasă-i...*, găsim 35 de cuvinte determinate estetic și 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. În *Din străinătate,* 46 de cuvinte cu epitet și 19 fără, deci 70,7% determinate estetic. În *Horia,* din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitete, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83% și 50%. Numărul epitetelor rămîne destul de mare în toată această grupă de poezii.

Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III*) sau un pastel (ca într-o parte a poemului *Călin*), epitetele se înmulțesc în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special în cele ulterioare *Luceafărului,* există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoage celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. În *Cînd amintirile...* poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale: „drumul lung și cunoscut", „arbori răsfirați", „blînda lună", „ochii... dulci și galeși"; de trei ori în *Ce e amorul?:* „un cuvînt / Șoptit pe jumătate... / ...o dulce strîngere de mîni", „un pas făcut alene"; o singură dată în *Și dacă...:* „încet să te apropii"; două epitete ca nume predicative în *De-or trece anii...:* „al ei glas e armonie", „În taina farmecelor sale / E-un «nu știu ce» ș-un «nu știu cum»"; o intervenție epitetică, în lanț, în doina *Ce te legeni...:* „Trec în stoluri rîndunele" / „Și mă lasă pustiit, / Veștejit și amorțit / Și cu doru-mi singurel", un singur epitet, generalizator, în *La mijloc de codru...:* „trestia înaltă".

În loc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, așa cum ar fi făcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările epitetului numai din cînd în cînd, dar cu atît mai multă eficiență poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoțional, situații sentimentale și evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenția caracterizatoare a poetului prin epitet: „Putut-au oare-atîta dor / În noapte să se stingă, / Cînd valurile de izvor / N-au încetat să plîngă" (*Cînd amintirile...*) „Și dacă luna bate-n lunci / Și tremură pe lacuri, / Totuși îmi pare că de-atunci / Sunt veacuri" (*Adio*), „Și dacă stele bat în lac / Adîncu-i luminîndu-l / E ca durerea mea s-o-mpac / Înseninîndu-mi gîndul" (*Și dacă...*) etc. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturității acordă epitetelor eminesciene o valoare și o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii epitetul apare, deseori, la sfîrșitul strofelor sau al poeziei, ca și cum în el s-ar concentra esența și oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. În locul epitetului obligator întîmpinăm astfel epitetul necesar: „Și poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii, / Pentru-un atît de sfînt noroc / Străbătător durerii" (*S-a dus amorul...*), „Putut-au oare-atîta dor / În noapte să se stingă, / Cînd valurile...", „Cînd luna...", „Cînd ochii tăi, tot încă mari, / Se uită dulci și galeși?" (*Cînd amintirile...*), „Căci astăzi dacă mai ascult / Nimicurile-aceste, / Îmi pare-o veche, de demult / Poveste" (*Adio*), „Căci azi le semeni tuturor / La umblet și la port, / Și te privesc nepăsător, / C-un rece ochi de mort" (*Pe lîngă plopii fără soț...*), „Luceferii de foc / Privi-vor din cetini / Mormînt făr' de noroc / Și fără prieteni" (*Iar cînd voi fi pămînt*).

Într-o lungă epocă a trecutului ei, poezia a întrebuințat epitetul ca pe o podoabă. Expunerea poetică a fost pentru lunga tradiție retorică a clasicismului vorbirea ornată, bogată în epitete. Eminescu ajunge să scuture podoabele. Rezerva maturității lui în folosirea epitetului amintește vorba lui Goethe: „după cum știe să se limiteze se cunoaște meșterul“ [1].

II. DESCHIDEREA CĂTRE LUME

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintînd în timp, Eminescu renunță în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori imprecația și apostrofa, și odată cu acestea epitetele apreciative: „geniul mare“, „geniul nalt și mare“, „umbra măreață“, „falnica zburare“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „zile fără nori“, „dulce liniștire“, „visuri ferice“ (*Din străinătate*), „femeie stearpă, fără suflet, fără foc“, „bolnavă beție“, „ochirile-ți murdare“, „-nvinuirea / A fost crudă și nedreaptă“ (*Venere și Madonă*) etc. Desigur, poetul nu folosește acum numai epitetul apreciativ. Dar, cînd dorește să evoce un aspect exterior, el îi atașează mai ales un epitet moral.

Dăm numai cîteva exemple: „-ntoană tainic“, „lacrimă duioasă“, „cînturi tînguioase“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „poetic labirint“, (colibele) „cu un aer de pace“, „poetice șoptiri“, „zilele-mi copile și albe“ (*Din străinătate*), „cîntu-i mistic“, „cîntu-i blînd“ (*Misterele nopții*) etc. Există în această grupă de poezii și epitete fizice, dar cu o slabă putere de evocare și aparținînd fondului de epitete stereotipe ale epocii: „suspine armonioase“(*La mormîntul lui Aron Pumnul*) (cp. Alecsandri: „armonioase șoapte“ [2] — *O noapte la țară*, în *Lăcrimioare*), (cristalul) „pîrăului de-argint“ (*Din străinătate*) (cp. Bolintineanu: „rîuri argintii“ — *La țară*, în *Reverii*), „melodica șoptire“ (*Din străinătate*) (cp. Alecsandri: „cîntec melodios“ — *Barcarola venețiană*, în *Lăcrimioare*), „noaptea vine-ncetișor“ (*Misterele nopții*) (cp. Alecsandri: „adormind încetișor“ — *Dulce înger*, în *Lăcrimioare*), „Stele aurie“ (*Misterele nopții*) (cp. Alecsandri: „o rază aurită“ — *O noapte la Alhambra*, în *Mărgăritărele*, și Bolintineanu: „o rază, dulce-aurită“ — *Fecioara dimineții*, în *Reverii*), „sînu-i de crin“ (*ib.*) (cp. Alecsandri: „piciorul ei de crin“ — *Dulce înger*, în *Lăcrimioare*), „zori de rubin“ (*ib.*) (cp. Bolintineanu: „Soarele se culcă în aburi de rubin“ — *Peștera muștelor*, în *Basme*), „buza-ți purpurie“ (*Amorul unei marmure*) (cp. Bolintineanu: „chip purpurat“ — *Fata din dafin*, în Basme) etc.

După 1870 începe procesul de constituire a epitetului tipic eminescian. Epitetele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deși nu dispare niciodată cu totul. În epoca de maturitate a poetului el lipsește dintr-o lungă serie de poezii. Nu-l mai întîlnim nici în *Lacul*, nici în *Povestea codrului*, nici în *Singurătate*, nici în *O, rămîi*, *Pe aceeași ulicioară*, *De cîte ori, iubito...*, *Sonet I*, *Freamăt de codru*. Abia dacă aflăm un epitet al aprecierii în *Dorința* („vis ferice“) și în *Departe sunt de tine* („viața-mi lipsită de noroc“). Dacă studiem epitetele acestor bucăți găsim, mai ales, specia lor evocatoare și varietatea fizică și individuală a acesteia (cf. C II 2 c): „lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr“ (*Lacul*), „izvorul ce răsare sub un tei“, „albele izvoare“, „cerbi cu coarne rămuroase“ (*Povestea codrului*), „umblă șoarecii furiș“ (prin cărțile în vrafuri), „șoareci, cu ușor măruntul mers“ (*Singurătate*), „Ah, subțire și gingașe / Tu pășeai încet, încet“ (*Pe aceeași ulicioară...*), „grele picuri“, „roase plicuri“, „un moale pas abia atins de scînduri“, „mîini subțiri și reci“ (*Sonet I*), (Apa se azvîrle) „în valuri sperioase“ etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca și „singuratece izvoare“, „blînda batere de vînt“ din *Dorința*, unde însă „izvorul care tremură pe prund“, ca și „Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet să-l culci“ conțin epitete fizice și individuale deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziunea lumii exterioare în *Călin* obține cele mai multe succese ale ei. De atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte spețe ale epitetului, varietatea lor fizică și cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui

[1] *„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ (Natur und Kunst).*

[2] Dăm pentru fiecare apropiere cîte un singur exemplu din multele care s-ar putea cita.

Eminescu, dovedind necontenit atenția și agerimea simțurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeași impresie de natură în poeziile tinereții și mai tîrziu. Astfel, pentru un efect de lună, poetul găsește în *Misterele nopții* versul „Cînd pe bolta brună tremură Selene", în timp ce în *Luceafărul* efectul va fi evocat prin „Răsare luna liniștit / Și tremurînd din apă". Pentru sunetele apei se poate compara „melodica șoptire a rîului" (*Din străinătate*) cu „Apa sună somnoroasă" (*Freamăt de codru*); pentru lucirea apei: „cristalul pîrăului de-argint" (*Din străinătate*) cu: „izvoare zdrumicate peste pietre licurind" (*Călin*); o adiere produce mai întîi: „zefiri cu aripi de flori" (*Frumoasă-i*); apoi: „vîntul sperios vo creangă farmă" (*Călin*).

Individualizarea viziunii, ca și rolul pe care îl joacă în general epitetul evocator și varietatea lui fizică, apar limpede din astfel de alcătuiri. Aceeași concluzie se impune aceluia ce urmărește munca de atelier a lui Eminescu, așa cum rezultă din variantele stabilite de Perpessicius în ediția lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice *Făt-frumos din tei*, anterioară formei definitive, există strofa: (luna) „Zugrăvește umbre negre / Pe cîmp alb ca de zăpadă / Și mereu ea le lungește, / Și suind în cer le mută, / Parcă fața-i cuvioasă e cu ceară învăscută." Varianta definitivă păstrează imagini din primele versuri, susținute de epitetul fizic, dar renunță la versurile care cuprind epitetul moral și apreciativ din: „fața cuvioasă". Tot astfel, în *Melancolie*, forma mai veche a poemului conținea distihul: „Și prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori, / Trece-o suflare sfîntă cu aripe răcori." [1] „Suflare sfîntă" dispare din *Melancolia* pe care o citim azi. În prima redacție a *Dorinței* există, în evocarea pădurii, amănuntul „cuvioase viorele", eliminat mai tîrziu. De asemenea, tot acolo, „Capul tău bălai și tînăr" devine „Fruntea albă-n părul galben". În *Strigoii*, poetul înlătură multe dintre aprecierile și caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile: „Acum o melodie de-amor și voluptate, / Acuma la ureche-i

---

[1] Pentru „răcori" ca adjectiv, v. și: „Și în urmă din izvoare timpi răcori și clari răsar" (*Memento mori*), „Cînd valuri lovesc țărmii cu spumele răcori" (*Povestea magului călător în stele*).

un cîntec vechi străbate, / Cuvinte nențelese și jale de mormînt". Din cele două versuri: „Arald, ce însemnează pe tine negrul port? / Arald, de ce îți place ce altora li-i chin?" poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract-moral. În a treia parte a *Strigoilor*, strofa a unsprezecea, care începe cu versul evocator: „Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun" lipsește din prima variantă, dar apare în cea de a doua, cu deosebirea că versul „Prin frunze el (vîntul) șoptește cîntări aeriene" devine în varianta ultimă și definitivă: „Prin frunze aiurează șoptirile-i alene" — o schimbare obținută nu numai prin înlocuirea verbului, dar și prin a legăturii de cuvinte „cîntări aeriene" cu „șoptirile-i alene", unde epitetul este mai precis și mai corect.

Studiul complet al variantelor eminesciene, care așteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai instructive în legătură cu tendințele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfățișa, în fiecare moment, lupta dintre vechea și noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemînă prima și cea mai lesnicioasă soluție și aceea care îl constrînge să caute valori poetice noi. Dialectica creației eminesciene ar apărea cu multă claritate din comparația variantelor. Din puținele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca și din tot ce precede, se impune o încheiere: deschiderea către lume, atenția pentru realitatea fizică și materială, pentru toate nuanțele lumii percepute prin simțuri — exprimă una din tendințele dezvoltării în timp a liricii eminesciene.

III. EPITETE FRECVENTE ȘI CARACTERISTICE

Expunerea de față a înfățișat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizîndu-le după categoriile lor gramaticale și estetice, și după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b și C II) că unele din aceste epitete proveneau din tradiția literară; ele se găsesc în lirica înaintașilor, dar poetul le-a îmbogățit cu valori noi. Am amintit numai cîteva dintre aceste epitete ale epocii: cele coloristice: *alb* și *verde*; apoi epitetele morale sau cu întrebuințare metaforică morală: *blînd*, *dulce*, *jalnic*, *lin*, *ușor*, *tainic*. În

afară de faptul că poetul înnoiește aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvență contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Cînd încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decît recurgînd la epitetele mai sus-amintite. Dar pe lîngă acestea, se pot semnala, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvență completează atmosfera și impresia generală care se desprinde din acestă poezie precum :

amar — „amara mîngîiere“[1] (*Amorul unei marmure*), „plînge amar“ (*Speranța*), „glas... amar“ (*La o artistă*), „lira mea amară“ (*Cînd privești oglinda mărei*), „Un plîns amar mă-neacă“ (*Strigoii*), „Vîntul geme prin codri cu amar“ (*ib.*) etc. ;

duios — „lacrimă duioasă“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „dezmiardă duios“ (*Ondina*), „murmur duios de ape“ (*Făt-frumos din tei*), „Ochi mari... duioși plutind“ (*ib.*), „viers duios de foc“ (*Călin*), „piept duios de mire“ (*ib.*), „glas duios și slab“ (*Strigoii*), „firul duioaselor povești“ (*Departe sunt de tine*), „duioasele mistere“ (*Iubind în taină*), „umbra duioaselor dureri“ (*Din valurile vremii*), „duiosu-i vers“ (*Rugăciunea unui dac*), „duiosu-i vis“ (*Nu mă-nțelegi*) etc. ;

falnic — „falnica zburare“ (a umbrei lui Aron Pumnul) (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „falnică cunună“ (*La Heliade*), (Horia) „falnic stă călare“ (*Horia*), „în urma lor (a dușmanilor) se-ntinde falnic armia română“ (*Scrisoarea III*), „umbra arborelui falnic“ (*ib.*), „umbra falnicelor bolți“ (*Luceafărul*) etc. ;

fantastic, feeric, himeric, misterios, cu magie — „fantastic purpur“ (*O călărire în zori*), „visări misterioase“ (*Din străinătate*), „un murmur feeric“ (*Ondina*), „raze... ce-nconjoară cu magie“ (*Venere și Madonă*), „Fantastic pare-a crește“ (bătrînul) (*Strigoii*), „poveștile... feerici“ (*Melancolie*), „universul cel himeric“ (*Scrisoarea I*), „fantasticele-i dungi“ (ale umbrei) (*Scrisoarea V*), „misterioase dungi“ (*ib.*), „vis misterios“ (*S-a dus amorul...*) etc. ;

[1] Exemplele care urmează aici, ca și în diferitele paragrafe anterioare, au o simplă valoare ilustrativă, și nu aceea a unor statistici complete.

fermecat, de farmec, fermecător — „izvorul fermecat“ (*Făt-frumos din tei*), „un zîmbet înecat, fermecător (*ib.*), (Cornul începu să sune) „fermecat și dureros“ (*ib.*), „Să plutim cuprinși de farmec“ (*Lacul*), „unda fermecată“ (*Crăiasa din povești*), „sărutul fermecat“ (*Călin*), (Codrul răspunde) „fermecat și dureros“ (*Lasă-ți lumea*) etc. ;

încet — „Netezești încet și leneș fruntea mea cea liniștită“ (*Noaptea*), „glas blînd, duios, încet“ (*Epigonii*), „încet, adînc răsună cîntările de clerici“ (*Strigoii*), (Cornul sună) „mai încet, tot mai încet“ (*Peste vîrfuri*), „Și-ncet să te apropii“ (*Și dacă ramuri...*) etc. ;

luciu, lucind, lucitor — „apele lucitoare“ (*La Bucovina*), „lucii picături de smoală“ (*Înger și demon*), „arme lucitoare“ (*Împărat și proletar*), „un luciu văl“ (*Melancolie*), „zale lucii“ (*Scrisoarea III*), „coifuri lucitoare“ (*ib.*), „lucii geamuri“ (*Scrisoarea IV*) ;

mîndru — „floare mîndră“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „mîndru diadem de stele“ (*Epigonii*), „ochiul ei (al lunii) mîndru, triumfal“ (*Împărat și proletar*), „mîndra coamă“ (a calului) (*Făt-frumos din tei*), „mauzoleul mîndru“ (*Melancolie*), „mîndru idol“ (*Călin*), „mîndrul întuneric“ (*ib.*), „mîndrul soare“ (*ib.*), „mîndre nopți cu lună“ (*Strigoii*), „anii mîndri“ (*Despărțire*), „umbre mîndre din povești“ (*Scrisoarea V*), „visu-i mîndru“ (*ib.*), „mîndră-n toate cele“ (*Luceafărul*), „un mîndru tînăr“ (*ib.*), „un mîndru chip“ (*ib.*), „să răsari“ (Cătălina) / Mai mîndră decît ele (stelele) (*ib.*), „Dar ce frumoasă se făcu / Și mîndră“ (*ib.*), „mîndra lună“ (*Somnoroase păsărele*), „Ea trece mîndră la vînat“ (*Diana*), „ochiul tău cel mîndru“ (*Nu mă-nțelegi*) etc. ;

rece — „ale mării unde reci“ (*Cine-i ?*), „luna rece“ (*Prin nopți tăcute*), „ceața... rece“ (*Ondina*), „zîna tristă, rece“ (*Lida*), „zîmbetu-vă rece“ (al mulțimilor) (*Împărat și proletar*), „îmbrățișări de brațe reci“ (*Atît de fragedă...*), „mîini subțiri și reci“ (*Departe sunt de tine*), (*Sonet I*), „mînă rece“ (*Sonet II*), „mîna ei cea rece“ (*S-a dus amorul...*) „neguri reci“ (*Sonet III*), „zidurile reci“ (*Despărțire*), „fața noastră sceptic-rece“ (*Scrisoarea III*), „luceferii ce tremur-așa reci prin negre cetini“ (*Scrisoarea IV*), „ea-i rece și cu toane“ (*ib.*), „rece și cochetă“ (*ib.*), „Aspru, rece, sună cîntul“ (*ib.*), „raza ochilor ei reci“ (*Scrisoarea V*), „recile scîntei“ (ale Luceafărului) (*Luceafărul*), „farmecul luminii

reci" (*ib.*), „în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece" (*ib.*), „brațe reci" (*Pe lîngă plopii fără soț*), (un) „rece ochi de mort" (*ib*), „recea cumpăn-a gîndirii" (*Glossă*) etc. ;

senin — „pleiada senină" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „lumea senină" (*Cînd privești oglinda mărei*), „tăcere senină" (*Ondina*), „ochiul tău senin" (*ib.*), „cerul senin" (*Frumoasă-i*), „fața ta senină" (*Amorul unei marmure*), „aripi senine" (ale unui înger) (*Care-o fi în lume...*), „visări dulci și senine" (*Epigonii*), „bolta cea senină" (*Floare albastră*), „razele senine" (ale Luceafărului) (*Luceafărul*), „raza ochiului senin" (*ib.*), „ochiul tău senin" (*Mai am un singur dor*) etc. ;

sfînt (sînt) — „mînăstirea... cu icoane sînte" (*Care-o fi în lume...*), „femeie sîntă și frumoasă" (*ib.*), „sfinte firi vizionare" (*Epigonii*), „un zîmbet trist și sfînt" (*Strigoii*), „chip frumos și sfînt" (al crăiesei) (*ib.*), „ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm" (*Sonet II*), „sfîntul mormînt" (*O, mamă...*), „teiul sfînt și dulce" (*ib.*), „farmec sfînt" (*Luceafărul*), (*Pe lîngă plopii fără soț...*), „sfînt noroc" (al iubirii) (*S-a dus amorul...*), „teiul sfînt" (*Mai am un singur dor*), „Luna... trece... sfîntă și clară" (*Sara pe deal*), „Dorul meu e-atîta... de sfînt" (*Nu mă înțelegi*) etc. ;

tînăr, june, copil — „copila-mi murmurare" (*Din străinătate*), „jocurile-mi june" (*ib.*), „fruntea-i copilă" (a pruncului) (*Speranța*), „tinere flori" (*Frumoasă-i*), „inimi mari, tinere" (*Epigonii*), „trandafiri aruncă tineri" (*Crăiasa din povești*), „suflet tînăr" (*Călin*), „ochii tineri" (*ib.*), (*Scrisoarea V*), „tinere ramuri" (*Mai am un singur dor*) etc. ;

trist — „tristă lăcrimare" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „trist mormîntul tău" (*ib.*), „zîna tristă" (*Lida*), „inima mea tristă" (*Din străinătate*), „fruntea mea cea tristă" (*Noaptea*), „fruntea tristă" (*Inger și demon*), „conture triste" (ale unei ruini) (*Melancolie*), „triștii ochi" (*Călin*), „tristă-i firea" (*ib.*), „privește trist" (*ib.*), „Pătrunde trist cu raze reci" (*Luceafărul*), (Luceafărul) „vine trist și gînditor" (*ib.*), „nepăsare tristă" (*Odă — în metru antic*), „triste zidiri de țintirim" (*O, mamă...*), „ochii-mi triști" (*Te duci*), „un istovit și trist izvor" (*ib.*) etc.

Cromatica eminesciană, pentru care am amintit atunci cînd a fost vorba de epitetele stereotipe doar pe : *alb* și *verde*, mai prezintă cu mare frecvență și pe : *albastru* — „fluturi albaștri" (*Frumoasă-i*), „flori... albastre" (*Egipetul*), „ochii ei cei mari, albaștri" (*Inger și demon*), „ochii ei albaștri" (*Crăiasa din povești*), „Se nalță-n sus albastră" (o flacără) (*Strigoii*), „fluturi mici albaștri" (*Călin*), „flori albastre" (*ib.*), „noaptea lor albastră" (*ib.*), „seninul cer albastru" (*ib.*), „mormînt albastru" (*Melancolie*), „lacul codrilor albaștri" (*Lacul*), „lacul cel albastru" (*ib.*), „izvoarele albastre" (*Scrisoarea IV*), „înălțimile albastre" (*Lasă-ți lumea*), „depărtări albastre" (*La steaua*) etc. ;

argintiu, argintos, de argint — „norii cei albi de argint" (*Frumoasă-i*), „umbră de-argint strălucită" (*Mortua est !*), „poduri de-argint" (*ib.*), „a pădurii de-argint" (*Călin*), „nisipuri argintoase" (*Egipetul*), „pînze argintie" (*Melancolie*), „luna argintie" (*Crăiasa din povești*), „pulbere argintoasă" (*Scrisoarea IV*), „florile-argintii" (*Luceafărul*) etc. ;

galben, gălbui, îngălbenit — „galbena ei față" (a lunii) (*Horia*), (Mînăstirea) „cu icoane... îngălbenite" (*Care-o fi în lume*), „maluri gălbii" (*Egipetul*), „oglinda-i (a Nilului) galben-clară" (*ib.*), „lumini îngălbenite" (*Inger și demon*), „galbenele file" (*Scrisoarea I*), (*Scrisoarea II*) „păru-i galben" (*Crăiasa din povești*), „părul galben" (*Dorința*), „nuferi galbeni" (*Lacul*) etc. ;

de marmură, marmoreu[1] — „marmoreele brațe" (*Luceafărul*), „cu brațele de marmur" (*Din valurile vremii*), (*Apari să dai lumină*), „Pe murii albi marmorei s-urc pilastre" (*In căutarea Șeherezadei*), „Cu marmura cea albă să nu te mai asameni" (*Nu mă-nțelegi*) etc. ;

negru — „talazurile negre" (*La Heliade*), „ochi negri" (*Veneră și Madonă*), „păr bogat și negru" (*Impărat și proletar*), „oglinzi de marmuri negre" (*Strigoii*), „zid de marmur negru" (*ib.*), „dom de marmur negru" (*ib.*), „negrul port" (*ib.*), „cal negru" (*Făt-frumos din tei*), „umbre negre" (*ib.*), „plete negre" (*Călin*), „negrele-i corăbii" (ale mării) (*Scrisoarea I*), „Corăbii negre" (*Luceafărul*), „munții negri" (*Scrisoarea III*), „codrul negru" (*Somnoroase păsărele*), „negrul castel" (*Luceafărul*), „negru giulgiu" (*ib.*), „negre, vechi zidiri" (*Singurătate*), „neagră umbră" (*Despărțire*), „cripta neagră" (*O, mamă...*) etc. ;

[1] Am reținut epitetul : de marmură, marmoreu — numai atunci cînd pare a indica culoarea. Epitetul acesta joacă un rol important în comparațiile și metaforele eminesciene.

sur — „piatră sură“ (*Inger și demon*), „cenușă sură“ (*Strigoii*), „pietre sure“ (*Călin*), „apa sură“ (*ib.*), „sure văi de chaos“ (*Scrisoarea I*) etc.;

vînăt, învinețit, vioriu — „buza învinețită“ (*Venere și Madonă*), „buzele-i lipite, ce vinete îi sunt“ (*Strigoii*), „ușoara-nvinețire (*Călin*), „fum vînăt de tămîie“ (*Făt-frumos din tei*), „zăpada viorie din obrajii tăi subțiri“ (*Călin*), „un vînăt giulgi“ (*Luceafărul*), „vioriul glob al lampei“ (*Scrisoarea IV*) etc.

În lunga listă a epitetelor eminesciene cu mare frecvență există epitetele apreciative și evocatoare, morale și fizice. Toate se leagă între ele și întregesc atmosfera proprie a liricii eminesciene. Printre aceste epitete, poezia și graiul popular dau pe: *mîndru*, cu înțelesul de: *frumos, arătos, atrăgător*. Influența basmului popular și viziunea feerică a realității impun pe: *fantastic, feeric, himeric, misterios, tainic*. Admirația pentru ceea ce este eroic provoacă pe: *falnic*. Poetul e sensibil la sentimentele și emoțiile iubirii pentru tot ce cucerește sufletul său prin calități ca: *blînd, duios, dulce, sfînt, senin*. Marea lui sensibilitate îl deschide emoțiilor depresive, provocate de ceea ce este: *jalnic, amar, rece, trist*. În viziunea realității feerice selectează mai cu seamă impresiile care se opun materialității greoaie, ceea ce este grațios și pur, adică ceea ce este: *ușor, lin, luciu, încet, tînăr*. Albul și negrul introduc un contrast puternic. Dar între ele preferă culorile reci sau stinse: *verde, albastru, argintiu, sur, vînăt*. Galbenul el însuși este mai mult ceea ce e îngălbenit.

Realitatea văzută și simțită de Eminescu se constituie din toate aceste însușiri. Poetul a dat epitetelor sale o putere de sugestie și caracterizare atît de mare încît ele continuă a suna „eminescian“ atunci cînd le întîmpinăm la unii dintre urmașii săi.

Printre epitetele frecvente ale poeziei lui Eminescu, amintite mai sus, am omis trei epitete de o importanță deosebită, și anume: *adînc, vechi, etern*. Importanța lor provine din mai multe motive: 1. pentru că apar printre cele mai dese, 2. pentru că aparțin mai cu seamă epocii de maturitate a poetului, 3. pentru că prezintă o anumită asemănare de înțeles între ele, 4. pentru că exprimă un aspect

de seamă din concepția de viață a poetului și precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societății românești.

Adînc, profund (adîncit) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1. dimensiunile fizice ale naturii, fie 2. expresia figurii omenești sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă: *glasul lui*, fie 3. o anumită calitate a sentimentelor umane.

Iată exemplele: 1. „adîncile ape“ (*De-oi adormi*), „Adînca mare“ (*Adînca mare*), „genunea cea adîncă“ (*Scrisoarea IV*), „adîncul mormînt“ (*Auzi prin frunzi uscate*), „undele... profunde“ (*Cînd crivățul cu iarna*), „Rîu (!) în adînc suspină“ (*Memento mori*), „adîncile dumbrave“ (*ib.*), (ale) „codrului adînci cîntări“ (*ib.*), „codri adînci și întunecoși“ (*ib.*), (vulcanii) „reped adînc în cer“ (lava) (*ib.*);

2. „zîmbirea lui (a împăratului) deșteaptă, adîncă și tăcută“ (*Împărat și proletar*), „Cezarul trece palid, în gînduri adîncit“ (*ib.*), „adîncii ochi“ (*Călin*), „ochii... / Lucesc adînc, himeric“ (*Luceafărul*), „noaptea lui adîncă“ (a ochiului) (*ib.*), „Te asamăn unui prinț, / Ce se uit-adînc în ape“ (*O, rămîi*), „raza lor adîncă“ (*Memento mori*), „chipuri mohorîte cu-adînci și slabe fețe“ (*Ta twam asi*), metaforic: „cu glas adînc“ (*Veneția*), „adîncul glas de aramă“ (*Strigoii*), „glasul de tunet adînc“ (*Povestea magului călător în stele*), „Al despărțirii ceas / Adînc vibră“ (*Eu număr, ah, plîngînd*);

3. „mulțumire adîncă“ (*Înger și demon*), „Jalea mea adîncă“ (*S-a dus amorul...*), „Dorul meu e-atîta de-adînc“ (*Nu mă înțelegi*), „nu știi a ta apropiere / Cum inima-mi de-adînc o liniștește“ (*Sonet II*) (Inima) „Tresare-adînc la întristarea ta“ (*Iubitei*), „Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni“ (*Gemenii*) etc.

Vechi (învechit, antic) este ceea ce e bătrîn, ce are o vîrstă mare, ce datează din timpuri imemoriale, din străbuni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor și manifestărilor lor, naturii și lucrurilor: „antică fruntea ta“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „zidurile antice“ (*Egipetul*), „antica lor trufie“ (a zidurilor) (*ib.*), „mîna cea veche a-nvățaților mireni“ (*Epigonii*), „piramidele-nvechite“ (*Floare albastră*), „corăbii învechite“ (*Împărat și proletar*), „turnul nalt și vechi“ (*Făt-frumos din tei*), „străvechii codri“ (*Călin*), „Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici“ (*Strigoii*), „codri vechi de brad“ (*ib.*), „sfetnici vechi de zile“ (*ib.*),

„picioarele lui vechie“, „cîrja lui cea vechie“ (a împăratului bătrîn) (*ib.*), „vechii ei uşori“ (ai porţii) (*ib.*), „vechii munţi“ (*ib.*), „vechiul salcîm“ (*Sara pe deal*), „clopotul vechi“ (*ib.*), „streşine vechi“ (*ib.*), „glasul vechilor păduri“ (*Lasă-ţi lumea...*), „limba veche şi-nţeleaptă“ (*Scrisoarea II*), „cîntec vechi“ (*Scrisoarea IV*) „ochiul lumii cei antice“ (*Scrisoarea V*), „basmul vechi al zînei Dochii“ (*Sonet I*), „timpurile vechi“ (*Pe lîngă plopii fără soţ...*), „o cîntare veche“ (*ib.*), „cartea cea veche“ (a magului) (*Povestea magului călător în stele*), „antica mare“ (*Adînca mare...*), „antica navă“ (*ib.*), „teiul nalt şi vechi“ (*Zbor-al nopţii negru flutur*) etc.

Etern (vecinic), *de veci* — este ceea ce n-are limită în timp, ce n-are început şi sfîrşit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfîrşeşte niciodată. Eminescu aplică acest epitet fiinţelor, înfăţişărilor naturii, unor concepte abstracte : „O, mag, de zile vecinic“ (*Strigoii*), „setea cea eternă ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă“ (*Nu mă înţelegi*), „noaptea vecinicei uitări“ (*Din noaptea...*), „O apă vecinic călătoare“ (*Diana*), „Stelele ce vecinic pe ceruri colindează“ (*Strigoii*), „codrii vecinici“ (*ib.*), „Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos“ (*Rugăciunea unui dac*), „Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă“ (*ib.*), „Pierdută vecinic pentru mine“ (iubita) (*Atît de fragedă...*), „raza gîndului etern“ (*Cu mîne zilele-ţi adaogi*), „linişte de veci“ (*Luceafărul*), „sînul vecinicului ieri“ (*ib.*), „negura eternă“ (*Scrisoarea I*), „eterna pace“ (*Scrisoarea I*), „cîntul cel etern neisprăvit“ (*Scrisoarea IV*), „setea liniştei eterne“ (*ib.*), „vecinic este numai rîul“ (*ib.*), „visul negurii eterne“ (*ib.*), „piedica eternă ce-o punem la adevăr“ (*Scrisoarea V*), „Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut“ (*Departe sunt de tine*), „zarea eternei dimineţi“ (*De cîte ori, iubito...*), „Suntem copii-etern nefericiţi“ (*Demonism*), „codrii vecinici“ (*Povestea magului călător în stele*), „vecinica pădure“ (*În căutarea Şeherezadei*), „eterna lavă“ (a vulcanului) (*ib.*), „amor etern şi visuri peritoare“ (*Gîndind la tine*), „eterna neodihnă“ (a mării) (*Sarmis*) etc.

Adînc, *vechi*, *etern* sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeţii înaintaşi nu le-au întrebuinţat, în tot cazul nu cu aceeaşi frecvenţă şi semnificaţie. Aceste epitete nu apar, apoi, în poeziile lui Eminescu de tinereţe, ci mai tîrziu, cînd concepţia de viaţă a poetului se cristalizează. Între aceste

epitete există o apropiere de sens care nu poate scăpa nimănui. *Adînc* este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spaţiu şi, prin întrebuinţarea metaforică, expresiile şi sentimentele care se opun superficialităţii, care urcă din temeliile fiinţei omeneşti, care îl angajează total pe om, care sînt hotărîtoare. Dacă *adînc* desemnează depărtarea în spaţiu, *vechi* indică depărtarea în timp, ceea ce durează de mult. *Etern* (sau *vecinic*) este, pînă la un punct, creşterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi, şi, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepţiunea de foarte vechi : *vecinica pădure, eterna lavă*. Dar *etern* are şi înţelesul de ceea ce aparţine legilor care domină fenomenele naturii : „stelele ce vecinic colindează“, „eterna neodihnă a mărei“ etc.

Prin folosirea acestor epitete şi prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei româneşti dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spaţiu şi timp, şi în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tăinuite ale sufletului omenesc şi pînă la concepţiile cele mai înalte ale raţiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, aşa cum le luminează epitetele ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanţii cei mai străluciţi ai epocii deschise odată cu anul 1848, printre ai cărui scriitori el a recunoscut, în *Epigonii*, pe înaintaşii săi. Odată cu revoluţia din 1848, societatea românească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină şi din lanţurile feudalismului, şi să se angajeze pe drumurile libertăţii. Poporul românesc, încercînd să scuture cătuşele robiei seculare, a găsit condiţiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simţirii şi a gîndirii. Lumea se extinde, se adînceşte şi se înalţă pentru spiritele care se bucură de primele roade ale mişcării de eliberare naţională şi socială a generaţiei revoluţionare. Strămutînd departe limitele lumii sale, poporul român ia mai întîi o cunoştinţă mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu şi Kogălniceanu sînt interpreţii istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu şi alţii devin poeţii trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură, în generaţia următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor şi

tradiţiilor populare, dar şi prin acea sensibilitate pentru vechimea înfăţişărilor din jurul său, despre care ne vorbeşte unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberată vrea să pătrundă pînă în adîncimea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii şi să se ridice pînă la concepţiile cele mai generale ale inteligenţei, pînă la cunoaşterea legilor eterne ale naturii. Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene : *adînc, vechi, etern* exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginaţiei şi sensibilităţii poetului, ca şi ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelşugatelor podoabe stilistice ale tinereţii, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare şi pînă cînd se întregeşte concepţia lui de viaţă. Cunoaşterea lui Eminescu cere însă şi studiul celorlalte mijloace artistice ale lui, şi, în primul rînd, al acelora care s-au încrucişat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

1954

DICŢIONARUL EMINESCIAN

Un grup de cercetători, temeinic pregătiţi şi hotărîţi să-şi ducă treaba la capăt, a început la Institutul de lingvistică din Bucureşti alcătuirea unui dicţionar al limbii lui Mihail Eminescu. Lucrări lexicografice consacrate limbii unui mare scriitor naţional s-au făcut sau sînt pe cale să se desăvîrşească în mai multe mişcări ştiinţifice. În Uniunea Sovietică au apărut, de curînd, volumele dicţionarului Puşkin. Academia de Ştiinţe din Berlin întocmeşte un dicţionar goethean, din care au şi apărut cîteva coli, publicate în vederea discuţiilor care au avut loc, astă-vară, în cadrul unei sesiuni academice. Ungurii au consacrat lucrări de acelaşi fel lui Petőfi ; polonezii, lui Mickiewicz ; francezii, lui Racine ; italienii, lui d'Annunzio.

Cercetarea lexicului scriitorilor, în forma lor cea mai completă, adică în forma unui dicţionar, răspunde uneia din nevoile ştiinţifice ale timpului. Era firesc, deci, ca ideea unui dicţionar eminescian să se impună şi filologilor noştri. La drept vorbind, problema limbii lui Eminescu a mai produs cîteva cercetări. Niciodată însă problema limbii lui Eminescu n-a fost pusă în toată întinderea ei, cu metode capabile să o rezolve în întregime, ca în noua iniţiativă ştiinţifică a Institutului de lingvistică din Bucureşti. Această lucrare fiind deci cea dintîi, în forma şi întinderea ei, impune justificarea marelui efort de cercetare cerut autorilor prin alăturarea scopurilor şi unităţii ei.

Cititorii nepreveniţi se vor întreba poate de ce este necesar un dicţionar eminescian, cînd avem mai multe dicţionare ale limbii române, printre care *Dicţionarul limbii literare române contemporane*, în patru volume, şi dicţionarul aceluiaşi sector al limbii noastre, într-un singur volum, îmbogăţit prin indicarea etimologiilor, ambele apărute în întregime, ca opere ale aceluiaşi for ştiinţific care-şi propune acum studiul aprofundat al limbii lui Eminescu. Eminescu scrie în limba română, se va zice, şi înţelesul cuvintelor folosite de el, polisemantismul lor, funcţiunile gramaticale ale cuvintelor-noţiuni şi ale celor care indică legăturile sintactice, formele lui arhaice sau regionale, felul derivărilor sau compunerilor lui, variantele lui fonetice sau morfologice, pronunţiile lui — toate acestea pot fi urmărite în dicţionarele existente, cu atît mai mare folos, cu cît textele eminesciene au fost excerptate în vederea elaborării noilor lucrări lexicografice. Acestei întrebări a bunului-simţ neprevenit i se poate răspunde însă că, mai întîi, nu toate operele lui Eminescu au fost excerptate, nici măcar toate operele lui literare ; apoi că un dicţionar consacrat operei integrale a unui mare scriitor urmăreşte scopuri pe care un dicţionar general al limbii nu şi le poate propune şi nu le poate atinge.

Mai întîi, dicţionarele individuale, acelea consacrate limbii unui mare scriitor, sînt menite să îmbogăţească cunoaşterea limbii naţionale într-unul din aspectele ei rămase nereflectate în lucrările tradiţionale ale lexicografiei. Cînd au început să se întocmească dicţionare şi atunci cînd, în secolul al XIX-lea, numărul lor a sporit în mare proporţie pentru toate limbile, cercetătorii nu lucrau încă cu noţiunile de *stiluri ale limbii* sau de *stiluri individuale*, noţiuni care au dobîndit o însemnătate atît de mare în lingvistica modernă. Se făcea, pesemne, observaţia că toţi membrii unei comunităţi lingvistice vorbesc aceeaşi limbă, ceea ce nu poate fi deloc pus la îndoială, dar se trecea fără băgare de seamă pe lîngă faptul că fiecare vorbitor da, în utilizarea limbii lui materne, o anumită precădere unui sector determinat al lexicului, unora din formele lui posibile, şi că cuvintele vorbitorului se asociază după anumite legături şi în certe unităţi expresive.

Este sigur că prin progresele instrucţiei publice, prin răspîndirea din ce în ce mai intensă a operelor ştiinţifice şi literare, prin dezvoltarea mişcării teatrale şi prin creşterea volumului publicaţiilor periodice şi a emisiunilor radiofonice, limbile literare naţionale, adică limbile normate, manifestă tendinţa de a-şi întinde necontenit domeniul întrebuinţării lor şi de a reduce particularităţile atît de mari în limbile vorbite în fazele mai vechi ale dezvoltării culturii.

Mi se întîmplă destul de des, călătorind prin ţară, să aud oameni din puncte îndepărtate ale ei, orăşeni şi ţărani, vorbind ca academicienii sau ca actorii Teatrului Naţional. Dar dacă limba literară comună a făcut atîtea progrese, odată cu creşterea incontestabilă a culturii generale, nu este mai puţin adevărat că ascultînd mai mult şi mai atent, cu urechea aţintită nu numai către conţinutul comunicărilor, dar şi către forma lor, către afinitatea dintre termenii folosiţi, către legătura lor cu un anumit sector al activităţii publice, să nu bagi de seamă că, în materia generală a limbii literare, fiecare vorbitor taie o configuraţie lingvistică specială, care este aceea a pregătirii sale speciale de cultură, a profesiei sale, a situaţiilor sociale în care se regăseşte mai des, adică a diferitelor stiluri ale limbii.

Constat neîncetat progresele limbii literare comune, dar nu mă pot împiedica de a asculta, printre toţi oamenii instruiţi ai ţării noastre, pe agricultor, pe muncitorul industrial, pe ziarist, pe profesor, pe funcţionar etc.

Există două planuri ale receptării unei comunicări : unul din ele este al conţinutului ei limitat, celălalt este al felului de a fi al omului care o face. Ascult, în dialogurile la care iau parte, nu numai ce mi se spune, dar şi pe omul care-mi vorbeşte. Citesc adeseori, în ziare, cîte un articol asupra problemelor agrare sau asupra lucrărilor de electrificare, dar aflu de la ziarişti că ei au citit un *material*, şi de la oamenii de ştiinţă că au citit o *contribuţie*. Nu numai selectarea unor termeni anumiţi din seria lor sinonimică, dar şi frecvenţa, gruparea lor, este expresivă pentru cel care-mi vorbeşte. Întîrziind odată într-o staţie de căi ferate mai mult decît se cuvenea, un ceferist mi-a explicat că aşteptăm pe 203 şi cînd, după o lungă suferinţă, ridicîndu-mă din pat, am simţit ameţeli şi mi-a venit să cad, medicul mi-a explicat că totul s-a întîmplat din cauza *ortosta-*

ţiei şi a ordonat, pentru a mă calma, să mi se *administreze* numaidecît o *infuzie de camomil*, adică un ceai de muşeţel. La şcoala militară, pe vremuri, profesorii ne dădeau să rezolvăm cîte un *problem*, în timp ce matematicienii liceelor ne propuneau o *problemă*.

Diferitele stiluri ale limbii au fost semnalate, dar n-au fost niciodată descrise în particularităţile vocabularului, ale formelor, ale construcţiilor; prevăd însă momentul în care vor fi întreprinse lucrări lexicografice asupra stilului administrativ, ziaristic, savant etc. De pe acum s-a impus problema studierii lexicografice a limbii scriitorilor, adică a unuia dintre stilurile în care limba literară comună a fost dusă pînă la gradul cel mai înaintat al individualizării ei. Speţa de atenţie secundă descrisă mai sus — înregistrarea, în zona înconjurătoare a expresiei, tuturor notelor care-mi transmit nu numai o ştire, dar şi felul de a fi al omului care mi-o face, unghiul din care priveşte el lumea şi felul reacţiilor lui afective, adică percepţia propriu-zis stilistică — va găsi în dicţionarul eminescian un larg cîmp de aplicaţie.

Folosul unui dicţionar eminescian stă, mai întîi, în faptul de a fixa o anumită etapă din dezvoltarea limbii noastre beletristice moderne. Evident, nu trebuie să exagerăm acest folos deoarece atîta timp cît nu avem încă un dicţionar al lui Constantin Negruzzi, al lui Alecsandri sau al lui Bolintineanu, apoi unul al lui Coşbuc, al lui Sadoveanu şi al lui Arghezi, nu putem spune cu siguranţă care a fost întinderea şi valoarea inovaţiilor lingvistice ale lui Eminescu, nu putem, adică, preciza măsura adaosurilor lui peste vechiul fond al limbii beletristice şi vitalitatea acestor adaosuri, persistenţa lor în limba scriitorilor ulteriori. Judecat din punctul de vedere al istoriei limbii beletristice, dicţionarul eminescian nu poate fi considerat decît ca o lucrare pregătitoare, pe care urmează s-o completeze cercetarea limbii scriitorilor care au creat înainte sau după marele poet.

O ţintă pe care dicţionarul eminescian o poate urmări de pe acum este prezentarea unei sfere lingvistice complete şi concrete, şi, din acest punct de vedere, lucrarea proiectată de către Institutul de lingvistică se deosebeşte esenţial de lucrările lexicografice întreprinse de acelaşi centru de cercetări mai înainte. Căci, în timp ce dicţionarul limbii române contemporane, în patru sau într-un volum, prezintă starea generală a limbii române mai noi, dicţionarul eminescian va înfăţişa ce a devenit ea în întrebuinţarea pe care i-a dat-o un mare scriitor. Numai după ce această lucrare va fi terminată şi studiată cu atenţie se va putea preciza cu siguranţă măsura în care Eminescu a pus la contribuţie fondul lexical principal, neologismele, arhaismele şi regionalismele, variantele morfologice şi fonetice, cuvintele din fondul romanic şi din sectoarele provenite din alte izvoare, pe cele formate din anumite derivări semantice, prin nenumăratele procedee ale exprimării figurative, utilizarea dată anumitor instrumente gramaticale şi deci tipurile construcţiilor sale, dar mai ales înţelesurile noi cu care poetul a îmbogăţit cuvintele prin transfer metaforic. Din toate acestea rezultă că dicţionarul eminescian va fi în primul rînd un dicţionar stilistic, şi caracterul acesta va impune autorilor lui acea muncă de apreciere a faptelor înregistrate, acea muncă în acelaşi timp exactă şi fină, marcată prin minuţie filologică şi prin sensibilitate artistică, adică prin acel grup de însuşiri ale cercetării menite să acorde operei în pregătire rigoarea şi, aş spune, frumuseţea ei. Pentru a atinge toate scopurile către care poate năzui, dicţionarul eminescian va trebui să dea un loc statisticii de frecvenţă a cuvintelor, a accepţiunilor lor, a formelor şi construcţiilor eminesciene, şi tot acest material va trebui grupat în interiorul perioadelor de creaţie ale poetului, astfel încît perspectiva asupra totalităţii operei eminesciene să se însoţească cu aceea asupra dezvoltării ei în timp. Deci, fiecare cuvînt pe care l-a aşternut vreodată Eminescu pe hîrtie, în opera sa literară, publicată sau rămasă în manuscris, va trebui să devină obiectul unei fişe, iar toate fişele vor trebui grupate apoi în vederea diferitelor scopuri şi cu ajutorul metodelor cumpănite din vreme. Va fi o muncă grea, într-o perioadă de timp relativ lungă, dar care merită să fie făcută. La sfîrşitul ei, nu numai că cunoaşterea operei lui Eminescu va fi dusă pînă la un grad de exactitate şi adîncime, neatins în trecut, nu numai că se va crea instrumentul indispensabil al aprecierii contribuţiei lui Eminescu în dezvoltarea limbii române, dar se vor atinge, după cît mi se pare, şi alte două rezultate. Unul

are un interes teoretic general, celălalt — un interes practic şi, aşa-zicînd, educativ. Prin urmărirea tuturor detaliilor expresiei lui Eminescu, teoria generală a literaturii, estetica literară, va putea înţelege mai bine cum procedează un mare scriitor pentru a duce limba lui naţională la gradul cel mai înalt al expresivităţii ei. Scriitorii tineri vor recunoaşte aci un drum şi vor primi un îndemn. Dusă la bun sfîrşit, este de presupus că opera începută acum va aduce bogate rezultate ştiinţifice şi literare.

1957

EXPRESIA NEGAŢIEI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Un nou contact cu materialul eminescian, prilejuit de lucrările *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu*, mi-a scos în faţă o particularitate neobservată mai înainte nici de mine, nici de alţii: mulţimea şi varietatea formelor negaţiei în opera marelui poet. Am parcurs îndată textele altor scriitori şi n-am găsit nicăieri nici numărul, nici felurimea expresiilor negaţiei [ca] la Eminescu. Comparaţiile lingvistic-stilistice sînt mai convingătoare atunci cînd sînt făcute între texte cu temă înrudită. Aleg, deci, tema liric-filozofică a definiţiei iubirii în cunoscuta poezie a lui A. Vlahuţă:

Iubire, sete de viaţă,
Tu eşti puterea creatoare
Sub care inimile noastre
Renasc ca florile în soare,
Şi, îmbătate de-al tău farmec,
Ce peste lume se aşterne,
În tremurarea lor de-o clipă
Visează fericiri eterne.

Întreaga expunere lirică este menţinută în formele afirmaţiei. Nimănui nu-i pot scăpa formulările negative în *Ce e amorul?* de Eminescu:

Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Şi tot mai multe cere.

De-un semn în treacăt de la ea
El sufletul ţi-l leagă,
Incît să n-o mai poţi uita
Viaţa ta întreagă.

. . . .

Dispar şi ceruri şi pămînt
Şi pieptul tău se bate,
Şi totu-atîrnă de-un cuvînt
Şoptit pe jumătate

. . . .

Căci scris a fost ca viaţa ta
De doru-i să nu-ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă.

Examinarea sub raport lingvistic a acestor spicuiri arată nu numai negarea predicatului în mai multe rînduri: *nu-i ajung, n-o mai poţi uita, să nu-ncapă;* dar şi cuvinte cu înţeles negativ: *dispare* (nu mai este, nu mai există), *leagă* (împiedică mişcarea, suprimă libertatea), semanteme cu înţeles înrudit: *prilej pentru durere;* pentru a nu mai vorbi de figura care exprimă imobilitatea, privaţiunea de mişcare: (dorul care) „te-a cuprins asemenea / Lianelor din apă". Iubirea sau, mai degrabă, intensitatea acestui sentiment este exprimată de Al. Vlahuţă în forme afirmative; de Eminescu — prin numeroase mijloace ale negaţiei.

Cineva ar putea face observaţia că este vorba în cele două exemple de două feluri deosebite de a simţi şi de a înţelege aceeaşi împrejurare, dintre care cel din urmă face necesare formele negaţiei; dar tocmai de aceasta este vorba aici: de identificarea unei sfere de gînduri şi de simţiri, aşa cum apar ele în mijloacele lor lingvistice.

Prilejul pentru a folosi expresiile negaţiei revine aproape în toate punctele teritoriului poetic al lui Eminescu: mai întîi în poeziile de revoltă ale tinereţii; apoi în satirele lui; apoi ori de cîte ori formulează gînduri cu privire la originile lumii, înainte de ciclul creaţiei sau la termenele ei cele mai îndepărtate în viitor, după încheierea acestui ciclu; apoi acolo unde poetul exprimă reflecţia lui amară asupra

vieţii; în fine, acolo unde îşi cîntă iubirea, simţită ca suferinţă, ca privaţiune, ca decepţie.

Propunem o clasificare a temelor negaţiei în poezia lui Eminescu, în care distingem: 1. tăgăduirea meritului moral în societatea vremii lui; 2. evocarea vacuităţii spaţiale înainte de începuturile lumii şi după dispariţia ei; 3. evocarea imobilităţii temporale în ambele aceste situaţii extreme; 4. tema filozofică a zădărniciei; 5. iubirea ca suferinţă. O astfel de clasificare, ca orice cercetare exclusiv tematică, ar avea neajunsul că ar acoperi faptele de limbă. Preferăm, deci, de a porni de la aceste fapte pentru a regăsi temele şi conţinuturile: o metodă mai exactă, mai puţin expusă riscurilor interpretării subiective, mai sigură prin însăşi utilizarea mijloacelor lingvistice.

Este evident că mijloacele negaţiei în poezia lui Eminescu nu pot fi altele decît acelea ale limbii în general, mai întîi negarea predicatului prin adverbele: *nu, nicăieri, nici* (uneori şi ca conjuncţie), *niciodată, nimic, nici unul* (uneori şi ca pronume); apoi compunerile cu prefixul negativ: *ne-*; în fine, termenii echivalenţi ai negaţiei — aceştia putînd fi introduşi în comparaţii sau în metafore. Vom examina pe rînd toate aceste mijloace, căutînd să surprindem ce este propriu eminescian în întrebuinţarea pe care le-o dă poetul. Nu vom da, dealtfel, toate exemplele, ci numai vom spicui între ele.

NEGAREA CU ADVERBUL: NU

Adverbul negaţiei: *nu* — este unul din cuvintele mai des întrebuinţate de poet. Nu vom transcrie aici toate fişele *Dicţionarului* care-l cuprind, ci numai pe acelea care, într-un fel oarecare, sînt caracteristice. Este izbitor, de pildă, procedeul afirmaţiei prin negaţie. Astfel, pentru a exprima ideea unei stele care luminează totdeauna, Eminescu preferă forma negativă: (Palida înţelepciune) „ca o stea ce nu apune" (I, 35/26). Aceluiaşi procedeu îi aparţin: „Silful, ce n-adoarme-n pace" (I, 10/1), „Inima îmi bate, bate şi nu tace" (I, 10/2), „Să vezi... / Că domnesc în lume rele, căror nu te poţi opune" (I, 52/31—32), „Simţi că nimica nu eşti" (I, 53/4), „Şi acele gînduri negre mai nici a muri

nu-l lasă“ (I, 53/5), „Cu umbre care nu sunt (bogatul) v-a-ntunecat vederea“ (I, 59/11).

Aleg aceste din urmă exemple din *Împărat și proletar* unde situația celor două personaje și a acelora pe care ele le reprezintă este definită în formele tăgăduirii: „Cel ce în astă lume a dus numai durerea / Nimic n-are dincolo“ (I, 59/14—15), „Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin“ (I, 59/17), (Stăpînii) „n-au timp nici de a muri“ (I, 59/25), „Nu le mai faceți ziduri unde să închid-avere“ (I, 59/28), „De lege n-au nevoie“ (I, 60/6), „Nu-i iertat nici brațul teribilei nevoi“ (I, 60/10), „După moarte răsplată nu v-așteaptă“ (I, 60/13), „Chiar clopotul n-a plînge cu limba lui de spijă“ (I, 61/13), „Nimeni de-a plînge n-are, el traiul și-a trăit“ (I, 61/15). „Nu! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut“ (I, 63/5) etc.

Afirmația prin negație este un procedeu retoric, caracteristic primei epoci a poeziei lui Eminescu, aceleia căreia îi aparțin bucățile din *Familia*. Critica și istoria literară au afirmat uneori că, odată cu primele poezii publicate în *Convorbiri literare*, Eminescu intră într-o nouă fază a creației lui. Iată însă că identificarea aceluiași procedeu în *Împărat și proletar*, *Epigonii*, ca și în *Amorul unei marmure*, sau *Junii corupți* arată că prima epocă stilistică a lui Eminescu se întinde pînă dincolo de apariția lui la *Convorbiri*. În *Amorul unei marmure* poetul definește o năzuință a sa constatînd o lipsă: „De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere, / De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu, / Să fac să rump-o lume ce sfîșie-n tăcere / Zdrobit sufletul meu“ (I, 20/5—8). Poetul ajunge să se înțeleagă ca o ființă solitară, lipsită de orice relație cu lumea: „Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere, / Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor“ (I, 20/13—14). În *Junii corupți*, dreptatea și libertatea care păreau a fi devenit o realitate în luptele pentru unitate a Italiei sînt definite prin negație: „Dreptatea, Libertatea nu sunt numai un nume“ (I, 24/17). Felul moral al junilor corupți apare în incapacitatea lor de a se aprinde, într-o absență: „Virtutea despletită și patria-ne zeie / Nu pot ca să aprinză o singură scînteie / În sufletu-nghețat“ (I, 25/7—8). Poetul le tăgăduiește un drept, combate în ei o veleitate: „Dar cel puțin nu spuneți că aveți simțiminte, / Că-n veci nu se îmbracă în veștede vestminte / Misteriul cel sînt“ (I, 25/17—19). În *Venere și Madonă*, lumea antică din care coboară figura ideală a Venerei este definită, conform procedeului obișnuit în aceeași epocă eminesciană, prin negație: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este“ (I, 29/1). În *Epigonii*, situația morală a noii generații este definită tot printr-o negație: „Noi în noi n-avem nimica“ (I, 35/18). Oamenii acestei generații constată alternarea vieții cu moartea și socotesc că: „Alt sens n-are lumea asta“ (I, 36/5); deci, acești oameni: „Numesc sînt, frumos și bine ce nimic nu însemnează“ (I, 36/7).

Un alt procedeu interesant al lui Eminescu este acel al negației care introduce o afirmație. Astfel, pentru a arăta ce ghirlandă și ce liră i-ar trebui poetului pentru a încununa și pentru a cînta pe Eliade, el începe prin a arăta pe acelea pe care le respinge: „De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune, / Ghirlanda n-aș alege-o de flori plăpînde, june, / Ci falnica cunună a bardului bătrîn; / Eu n-aș alege lira vibrîndă de iubire, / Ci ceea care falnic îmi cîntă de mărire, / Cu focul albei Veste aprinde al meu sîn“ (I, 17/1—6). Introducerea afirmației printr-o negație ne întîmpină pînă mai tîrziu în poezia lui Eminescu, de pildă în *Înger și demon*: „O, nu-i umbra ei aceea — este îngeru-i de pază“ (I, 51/13), „Nu spre-amor — spre-nchinăciune el genunchi-și încovoaie“ (I, 51/23); în *Împărat și proletar*: „Nu! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut“ (I, 63/5).

Termenul negativ poate trece în partea a doua a construcției sintactice, și atunci negația nu mai introduce o afirmație, ca în exemplele de mai sus, dar continuă să marcheze un contrast. Postpunerea negației pentru crearea unui contrast este unul din procedeele mai des folosite de Eminescu și acela care a dat în atîtea rînduri stilului eminescian tensiunea lui dramatică: „Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de rîu / Nu-i ca noaptea cea mocnită și pustie din sicriu“ (I, 82/37—38), „Danțul, muzica, pădurea / Pe acestea le-ndrăgii, nu chiliile pustii“ (I, 102/13—15), „Eu caut a răspunde, nu știu ce să răspund“ (I, 71/17), „El ar răcni ca zeii, dar, vai! nu poate plînge“ (I, 88/14), „Șterge-ți ochii, nu mai plînge“ (I, 30/21), „Ar striga... și nu se-ndură“ (I, 104/9), „Nici rău nu-i pare-acuma, nici

bine nu..." (I, 114/10), „Te-aş cere doar pe tine, dar nu mai eşti a ta" (I, 127/2), „Din cît eşti de copilă să-ntinereşti mereu, / Şi nu mai ştii de mine" (I, 128/9—10), „Sunt sătul de-aşa viaţă... nu sorbind a ei paharǎ" (I, 155/33), „Ei şoptesc, multe şi-ar spune şi nu ştiu de-unde să-nceapă" (I, 28/15), „Toţi (nuntaşii) se uită cu mirare şi nu ştiu de unde vine" (zgomotul) (I, 87/2). „Ea se uită, se tot uită, un cuvînt măcar nu spune" (I, 84/33) etc.

Tot în legătură cu *nu* mai notez un procedeu de limbă eminescian: motivarea negativă prin propoziţii subordonate (mai ales finale, cauzale şi consecutive), cum rezultă din exemplele: „Dar nu-l mai vrei pe Arald, căci nu mai vrei nimică" (I, 92/10), „Deşi-mi stau atît de triste / Că nu pot muri pe loc" (I, 125/19—20), „Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita ?" (I, 127/1), „Şi nu mai ştii de mine, că nu m-oi şti nici eu" (I, 128/10), „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie, / Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie" (I, 133/17—18), „Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei, / Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi — Nişte mişei" (I, 151/25—26), „Dă-mi-i mie, ochii negri... nu privi cu ei în laturi, / Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o să mă mai saturi" (I, 155/5—6), „Dar se înalţă tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge" (I, 175/23—24), „Ca să nu-ndrăgeşti nimică, / *Tu rămîi la toate rece*" (I, 198/11—12) etc.

Rezum. Negarea predicatului se produce la Eminescu într-un foarte mare număr de cazuri, printre care mi s-au părut mai caracteristice: afirmarea prin negaţie, introducerea unei afirmaţii prin negaţie, stabilirea unui contrast, motivarea negaţiei. Toate aceste procedee lingvistic-stilistice dovedesc la poet o dezvoltare dialectică a gîndirii sale.

NEGAREA CU ADVERBELE: NICI, NICIODATA

Nevoia de a preciza negaţia sau de a o încărca aduce în dese rînduri la Eminescu folosinţa cuvintelor înscrise în fruntea acestui paragraf. *Nici, niciodată* — apar, de obicei, în legătură cu *nu*, pentru că slujesc ca determinative ale unei propoziţii negative sau, în ce-l priveşte pe *nici*,

ca element de legătură, ca conjuncţie între două coordonate exclusive. Eminescu n-a putut da cuvintelor de care ne ocupăm aici o altă întrebuinţare decît aceea generală a limbii. Caracteristice pentru el nu sînt unele forme ale construcţiei, ca de pildă: *nici*, care nu însoţeşte un *nu*; mai întîi un *nici* conjuncţional: „Nici ştiu cum aş începe" (I, 173/2), „Nici îi merge, nici se-ndeamnă / Nici îi este toamna, toamnă" (I, 82/19—20) etc., apoi un *nici* adverbial, mai frecvent: „Nici visezi că înainte-ţi stă un stîlp de cafenele" (I, 150/9) „Şi nici prin gînd mi-ar trece "(I, 184/8), „Şi nici ştii ce pierde lumea" (I, 83/10), „alt amar / Mai crud nici e cu putinţă" (I, 53/4), „Şi poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentr-un atît de sfînt noroc" (I, 185/21—23), „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gîndirii" (I, 194/17—18), „Azi nici măcar îmi pare rău / Că trec cu mult mai rar" (I 129/9—10), „Ea nici poate să-nţeleagă, că nu *tu* o vrei" (I, 160/23).

Observ în legătură cu: *niciodată* o diferenţiere de sens pe care *Dicţionarul limbii române contemporane* nu o remarcă: niciodată în trecut: „Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit, / Ca şi cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit" (I, 127/17—18); niciodată în viitor: „Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri / Şi niciodată n-or să vie iară" (I, 201/1—2), „Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată!" (I, 172/23—24). Cred că în formula introductivă a basmelor, folosită de Eminescu în *Luceafărul*: „A fost odată ca-n poveşti, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărăteşti, / O prea frumoasă fată" (I, 167/1—4) n-avem de a face nici cu un *niciodată* al *trecutului*, nici cu unul al *viitorului*, ci cu un *niciodată* al *ficţiunii*; formula amintită vrea să spună că întîmplarea narată aparţine închipuirii, nu lumii, este etero-cosmică. Tot astfel, în versurile *Scrisorii I*: „Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată / Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată" (I, 115/5—6), nu cred că Eminescu vrea să spună că, în acel moment îndepărtat al originilor, pămîntul, cerul, văzduhul, întreaga lume nu existaseră niciodată în trecut, deoarece trecutul şi viitorul sînt momente ale timpului, ale succesiunii fenomenelor şi, prin urmare, presupun apariţia lor. Evocarea versurilor amintite se referă la o stare anterioară creaţiei şi *niciodată*, acolo, are sensul unui *niciodată* al *increatului*.

Negațiunea, în toate înțelesurile ei, ca lipsă de mișcare, de evenimente, ca stare anterioară creației, ca ceva care n-a fost gîndit sau nu poate fi gîndit, ca ceva fictiv și, deci, opus realității, ca ceva care se opune normelor pozitive ale moralei, ca dispariție și moarte, ca ceva opus legilor firii, etc. este exprimată de Eminescu prin numeroase cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*. Nu iau în considerație aici acele cuvinte compuse cu *ne-* care nu mai sînt simțite ca negative, precum: *nebun, nebunie, nemurire, nemuritor, nenorocit, nenumărat, nepăsare, nepăsător, nepătruns* etc. Din celelalte dau o scurtă listă:

neclintit: „Ci cumpăna gîndiri-mi și azi nu se mai schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă" (I, 203/5—6);

necunoscut, ca adj. și subst.: „Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește / Și din adînc necunoscut / Un mîndru tînăr crește" (I, 170/1—4), „De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute" (I, 132/29—30);

necuprins: „Stol de cocori / Apucă-ntinsele / Și necuprinsele / Drumuri de nori" (IV, 378/13—16);

nedezlegat: „În zadar caut-al vieții înțeles nedezlegat" (I, 14/3);

nedrept: „A fost crudă-nvinuirea, / A fost crudă și nedreaptă" (I, 30/21—22), „Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă" (I, 60/119);

neexistent: „Combinație măiestrită / Unor lucruri n-existente" (I, 36/10—11);

neexplicat: „Stă și azi în fața lumii o enigmă n-esplicată" (I, 31/23);

nefast: „De ce să fiți voi sclavii milioanelor nefaste...?" (I, 59/21);

nefăcut: „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface" (I, 132/21);

neferice: „Ele (tablourile) stîrnesc în suflet ideea neferice / A perfecției umane și ele fac să pice / În ghiarele uzurei copile din popor" (I, 60/18—20);

nefericire: „Virtutea? e-o nerozie / Geniul? o nefericire (I, 151/28);

neființă: „La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă" (I, 132/13), „Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric, / Căci e vis al neființii universul cel himeric" (I, 133/7—8), „Și în noaptea neființii totul cade, totul tace / Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace" (I, 133/19—20);

nefiresc: „Mizeria și-averea nefirească" (I, 61/16);

nefinit: „Din cîntarea sferelor, / Ce eternă, nefinită, / Îngerii o cîntă-n cor" (I, 19/2—4);

neîmpăcat: „Cu o ură nempăcată mi-am șoptit atunci în barbă" (I, 147/8);

neîndurat: „Unde ai judecătorii, / Nenduraţii ochi de ghiață" (I, 226/19—20);

neîndurător: „Pîn-în fund băui voluptatea morții / Ne-ndurătoare (I, 199/7—8);

neînturnat: „S-au dus toți, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată" (I, 31/37);

neînțeles, ca adv. și adj.: „Nențeles rămîne gîndul / Ce-ți străbate cînturile" (IV, 396/13—14), „O, șoptește-mi... / Dulci cuvinte nențelese" (I, 84/1—2), „El (Amorul) dă gînduri nențelese" (I, 108/17);

nemaisimțit: „C-o mulțumire adîncă, nemaisimțită / El în ochii ei se uită" (I, 53/13—14);

nemărginire: „Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul / În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul" (I, 132/37—38);

nemărginit: „colonii de lumi pierdute... / ...izvorînd din infinit / Sunt atrase în viață de un dor nemărginit" (I, 132/29, 31—32), „E sufletu-mi ce arde de dor nemărginit" I, 6/8, „Dorinți nemărginite plantînd într-un atom" (I, 64/20), „Dar un luceafăr... / Dă orizon nemărginit / Singurătății mării" (I, 175/13, 15—16) etc.

Trebuie notat că unele compuse cu *ne-* nu numai că nu trezesc o reprezentare negativă, ci, ca adjective sau substantive, exprimă o idee afirmativă, ba chiar un grad mare al intensității, treapta superlativă a comparației, ca în: „O, vin odorul meu nespus / Și lumea ta o lasă" (I, 172/12—13), „Lucește c-un amor nespus / Durerea să-mi alunge" (I, 175/21—22); „O, vino iar în al meu braț, / Să te privesc cu mult nesaț" (I, 235/6—7), „Și pătruns de-ale

lui patimi și amoru-i, cu nesațiu" (I, 162/1), „Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața" (I, 174/31—32), „O, lasă-mi capul meu pe sîn, / Iubito, să se culce, / Sub raza ochiului senin / Și negrăit de dulce" (I, 179/9—12).

Mai observ formația personificată neuzitată — nedreptul: „Nedreptul și minciuna al lumii duce frîu" (I, 62/3).

Marele număr al compuselor cu *ne-* în limba lui Eminescu arată fie tendința combativă a poetului în lupta cu nonvalorile lumii, fie direcția filozofică a gîndirii lui, orientată către generalizările cele mai întinse, acelea care scad, în numărul determinărilor, fie viziunea lui cosmică, aceea care se îndreaptă spre infinitul lumii, fie intensitatea simțirii lui.

TERMENI ECHIVALENȚI AI NEGAȚIEI

În afară de formele negației exprimate prin cuvinte proprii sau prin compuneri negative, mai există în limba lui Eminescu numeroase cuvinte echivalente ale negației, întrebuințate în comparații sau ca metafore. Aceste cuvinte alcătuiesc una din seriile semantice cele mai caracteristice în lexicul eminescian. Amintesc aici pe acelea care mi s-au părut mai însemnate fiindcă ele aplică pecetea lor stilistică asupra întregii creații eminesciene.

Întunecime :

— întuneric, noapte, lipsă de lumină: „Vom vorbi-n întunecime" (I, 55/22).

Întunecos :

— obscur, nedeslușit, greu de explicat, mîhnit, posomorît, neant, moarte: „De ați lipsi din lume, voi cauza-ntunecoasă, / De răsturnări mărețe, mărirea-i radioasă. / Cesarul, chiar Cesarul de mult ar fi căzut" (I, 62/8—10), „Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă" (I, 148/2), „Soarele... /...se-nchide ca o rană printre nori întunecoși" (I, 133/11—12), „Întunecoasa renunțare" (I, 117/23), „O duc cîntînd prin tainiți și pe sub negre bolți, / A misticei religii întunecoase cete" (I, 92/21—22), „busuioc și mint-uscată / Împlu casa-ntunecoasă de-o mireasmă pipărată" (I, 84/15—16), „Cu ochiul plutitor și-ntunecos / Stai cu buze descleștate" (I, 82/29—30), „Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită" (I, 56/4), „Pe cînd bolta-n fundul Domei stă întunecoasă" (I, 50/3) etc.

Întuneric :

— lipsă de lumină, obscuritate, beznă, neființă, enigmă, mister, neant, moarte: (Castelul) „Se înalță în tăcere... / Dînd atîta întuneric rotitorului talaz" (I, 152/3—4), „Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec și marmura de daltă" (I, 232/17—18), „Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec" (a pieri în neființă) (I, 232/8), „Doar ochii mari și minunați / Lucesc adînc himeric, / Ca două patimi fără saț / Și pline de-ntuneric" (enigmatici, misterioși) (I, 172/5—8), „Cum s-o stinge (soarele), totul piere ca o umbră-n întuneric" (I, 133/7), „În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul / Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, / Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric (neant, moarte) se arată" (I, 132—133/38, 1—2), „În al umbrei întuneric / Te asamăn unui prinț" (I, 110/5—6), „Iar prin mîndrul întuneric al pădurii de argint / Vezi izvoare zdrumicate" (I, 85/7—8), „Ca a nopții poezie, / Cu-ntunericul talar" (I, 18/1—2) etc.

Haos :

— prăpastie, abis, starea de dezorganizare a materiei înainte de constituirea universului, depărtarea fără fund a lumii, ceea ce este nedeslușit, confuz, vag, absurditate, infinit, nemărginire: „Și în chaosul uitării, oricum orele alerge" (I, 160/11), „De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute" (I, 132/29—30), „Dar deodat-un punct se mișcă... cel întîi și singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl..." (I, 132/23—24), „Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos, / Cum ușor, ca din cutie, scoate lumile din chaos" (I, 140/23—24), „Din chaos Doamne-am apărut / Și m-aș întoarce-n chaos" (I, 177/13—14) „Și din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea dentîi, / Cum izvorau lumine" (I, 176/17—20), „Numai prin chaos (nedeslușit confuz, vag) tu îmi apari" (I, 27/5), „Fericesc / O rază fugită din chaos lumesc" (din ceea ce este confuz, absurd, în lume) (I, 38/27—28) „O, moartea e-un chaos" (o nemărginire) (I, 38/9) etc.

Noapte :

Nu voi da aici citatele în care *noapte* înseamnă intervalul de timp dintre seară și dimineață, deși marele lor număr este caracteristic pentru poezia lui Eminescu, ci acelea în care cuvîntul ia înțelesul figurat de : cuget întunecat, taină, uitare, mister, neant, neființă etc., sau intră ca element al unei alte comparații sau metafore : „Părul său negru ca noaptea" (I, 50/18), „Din noaptea pădurii" (I, 11/10), pieriră-n noaptea (întunerecul adînc) măreţului mormînt" (I, 14/2—3), „Apoi noaptea lor albastră... (culoarea albastruînchis a ochilor) / Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie" (I, 83/5—6), „Dulce noaptea lor (a ochilor) se stinge" (I, 83/9), „Astfel eu, pierdut în noaptea (meditația tristă) unei vieți de poezie" (I, 29/17), „Ideal pierdut în noaptea (uitarea) unei lumi ce nu mai este" (I, 29/1), „Pe veci pieriră-n noaptea (întunerecul adînc) mărețului mormînt" (I, 98/27), „A ta zîmbire / Mi-arată... / Cît poți cu-a farmecului noapte" (mister, taină) (I, 177/17—19), „noaptea lor (a ochilor) cea dulce" (privirea tulburătoare a unor ochi negri) (I, 155/6), „Noaptea (misterul greu de pătruns) adînc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă" (I, 132/8), (Luna) „din noaptea amintirii (lumea trecutului) o vecie-ntreagă scoate / De dureri" (I, 130/5—6), „a veciniciei noapte (taina veșniciei) pururea adîncă" (I, 133/5), „Și în noaptea neființii (neantul) totul cade, totul tace" (I, 133/19), „Cu farmecul luminii reci, / Gîndirile străbate-mi, / Revarsă liniște de veci / Pe noaptea mea de patimi" (patimile sustrase controlului rațiunii) (I, 179/13—16), „Putut-au oare atîta dor / În noapte (uitare, neființă) să se stingă" (I, 186/17—18), „Tot astfel cînd al nostru dor / Pieri în noapte-adîncă, (veșnicie) / Lumina stinsului amor / Ne urmărește încă" (I, 234/13—16 etc.

Negru :

— în sens metaforic — sumbru, funest, nepătruns, apăsător, plin de ură, de nepătruns, misterios, întristat, mizerabil, cumplit ; sau în comparație : „Vis de răzbunare negru ca mormîntul" (I, 15/9), „Și acele gînduri negre mai nici a muri nu-l lasă" (I, 53/5), „fruntea-i... / Părea ca o noapte neagră" (I, 52/18—19), „Părul său negru ca noaptea" (I, 50/18), „Lacrimi pe o neagră pîne" (I, 60/3), „La neagra-i durere îi pune hotar" (I, 11/18), „Prin neagra noapte" (I, 27/8), „Dar noaptea se trezește și ține judecată / Și-n negru-mbracă toate al nopții palid domn" (I, 96/19—20), „A-ntristării neagră-aripă peste lume se întinde" (I, 28/9), „De blesteme mi-e neagră gura" (I, 26/20), „În privazul negru-al vieți-mi / E-o icoană de lumină" (I, 106/11—12), „Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit" (I, 127/16—17), „De greul negrei vecinicii, / Părinte, mă dezleagă" (I, 177/1—2), „În toată neagra vecinicie / O clipă-n brațe te-am ținut" (I, 212/15—16), „Întind ale lor aripi spre negre depărtări" (IV, 432/29), „Să simt plutind deasupră-mi geniul morții / Cu aripi negre" (IV, 338/13—14), „Ochiul înghețat i-l umplu gînduri negre de amor" (I, 164/1) etc.

Negură :

în sens metaforic — trecut uitat, îndepărtat, partea încă necunoscută a lumii, întunecime cosmică : „Ea, copila cea de aur visul negurii eterne" (luna) (I, 154/26), „Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos" (I, 140/23), „Și umbra ta se pierde în negurile reci" (I, 213/16), „Cum oare din noianul de neguri să te rump, / Să te ridic la sînu-mi" (I, 213/9—10), „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi, / Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi" (I, 129/1—2) etc.

Umbră :

în sens metaforic — taină, imagine poetică, fantasmă, viziune imaginară, iluzie : „Să mi se pară cum că crești... / ...În umbra dulcilor povești" (I, 185/5, 7), „Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci / Și umbra ta se pierde în negurile reci" (I, 213/15—16), „În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre din povești" (I, 160/19), „Măgulite toate sunt / De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt" (I, 162/19—20), „O, umbră dulce, vino mai aproape" (IV, 338/12), „Căci este umbra blînd-a iubirii cei de veci" (IV, 434/11), „În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec, / Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec" (I, 232/7—8), „Zadarnic după umbra ta dulce le (brațele) întind" (I, 213/19), „Și fața străvezie ca fața albei ceri / Slăbită e de umbra duioaselor dureri" (I, 213/3—4), „Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri" (I, 142/8), „Rămîneți în umbră

sfîntă, Basarabi și voi, Mușatini" (I, 149/31), „Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare" (I, 148/12), „Iar umbra feței străvezii / E albă ca de ceară" (I, 170/13—14), (Luna) „ridică mii de umbre după stinsul luminării" (I, 136/110), „Sub a numelui tău umbră" (protecție, sprijin, adăpost) (I, 134/23), (Ții minte) „Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fâșie, / Vre o umbră de gîndire" (I, 134/5—6), „Umbra (reflexul prototipurilor platonice) celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface" (I, 132/21), „Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre" (aparență) (I, 127/9—10), „Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit" (I, 127/16—17), „E umbra dulcilor dorinți" (I, 117/24) etc.

Am numit cuvintele: *întunecime, întunecos, întuneric, haos, noapte, negru, negură, umbră* — termeni echivalenți ai negației deoarece în întrebuințarea proprie, metaforică sau în comparațiile în care le introduce poetul, ele desemnează o absență sau un număr mai mic de însușiri, un grad mai atenuat al realității sau chiar vacuitatea spațială și temporală de la începutul și de la sfîrșitul procesului lumii. Faptul că Eminescu folosește aceste cuvinte cu o frecvență atît de mare acordă lexicului său una din caracteristicile ei cele mai izbitoare. Eminescu a fost sensibil la aspectele nocturne ale lumii, la ceea ce romanticii germani au numit *die Nachtseite der Natur*, și felul propriu al viziunii sale și-a ales, pentru a se exprima, acea parte a lexicului pe care am studiat-o aici.

Expresia negației în poezia lui Eminescu este, deci, foarte întinsă, și această împrejurare pornește din natura luptătoare a sufletului lui, din amărăciunea experiențelor lui și din energia satirică, din înlăturarea dramatică a stărilor lui sufletești în cupluri contrastante, din profunzimea cugetării lui ațintite către ultimele probleme, către problema finalității, dar mai ales către aceea a originilor lumii, din felul special în care se constituie pentru el viziunea lumii.

Studiul lexicului unui poet este unul din mijloacele cele mai sigure pentru a pătrunde în lumea de gînduri, de simțiri, de imagini.

1958

STATISTICA LEXICALĂ
ȘI O PROBLEMĂ A VOCABULARULUI EMINESCIAN

Tendința către exactitatea matematică și, prin urmare, considerarea fenomenelor din punctul de vedere al cantității lor sînt comune tuturor științelor. Nu numai științele naturii, dar și cele sociale, într-un anumit punct al dezvoltării lor, manifestă tendința de a supune faptele studiate de ele aprecierii cantitative și de a da rezultatelor lor gradul mai înaintat al certitudinii matematice. Lingvistica, cu toate ramurile ei, a ajuns printre cele din urmă pe acest drum. Nu urmăresc nicidecum să aduc o soluție în problema valorii metodelor matematice în studiul fenomenelor de limbă. Este probabil că există încă mari dificultăți în aplicarea unor astfel de metode în domeniul lingvisticii, dar nu pot decide dacă aceste dificultăți pornesc din natura fenomenelor studiate de ele. Mă mulțumesc deocamdată să semnalez aplicarea punctului de vedere statistic în studiul vocabularului poetic, în două lucrări ale lui P. Guiraud, profesor la Groningen (Olanda): *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953, și *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, pe care îmi propun să le înfățișez în rezultatele lor cele mai generale înainte de a le lega de unele din problemele impuse nouă de lucrările *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu.*

Guiraud pornește de la constatarea însemnătății pe care o are frecvența cuvintelor în vorbire asupra caracterelor lor de formă și conținut. Se știe de mult că frecvența unor cu-

vinte alterează forma lor fonică şi le îmbogăţeşte semnificaţiile. Deşi o astfel de constatare a fost făcută de multă vreme, lingviştii au ţinut rareori seama de frecvenţa întrebuinţării cuvintelor atunci cînd a fost vorba să studieze fie schimbarea sunetelor, fie derivările lor semantice. Este adevărat că problema frecvenţei relative a cuvintelor într-o limbă a fost pusă de multă vreme. Guiraud aminteşte de gramaticii alexandrini care stabileau aşa-zisele *hapax legomena* ale lui Homer, de masoreţii ebraici care numărau toate cuvintele *Bibliei*, de încercările mai noi de a stabili concordanţe în operele marilor autori — încercări întreprinse, mai ales, de către lingviştii anglo-saxoni. Astfel de lucrări, grupate de Guiraud într-o *Bibliographie de la statistique linguistique*, s-au înmulţit în momentul în care pedagogii au arătat preocuparea de a stabili vocabularul de bază al limbilor vii în vederea însuşirii lor rapide. Studiul statistic al lexicului poate conduce însă şi către alte rezultate, printre care unele însemnate pentru stilistică.

Cine face studii statistice asupra vocabularului unui poet poate să-şi propună mai întîi stabilirea cuvintelor mai des întrebuinţate de el, aşa-zisele *cuvinte-temă*, adică acelea care arată direcţia oarecum constantă a gîndirii sau a sensibilităţii lui. Dar statistica vocabularelor poetice poate să urmărească şi stabilirea aşa-numitelor *cuvinte-cheie*, adică acelea care reprezintă, pentru fiecare scriitor, o abatere de la rangul frecvenţei lor în limba epocii respective. Odată cu această lucrare, cercetătorul atinge problema stilului deoarece, ne lămureşte Guiraud, ceea ce se numeşte *stilul* unui scriitor ar reprezenta totdeauna o abatere (*écart*) de la norma întrebuinţării comune a limbii. Este evident că o astfel de cercetare nu poate fi întreprinsă decît dacă dispunem de o listă de frecvenţă a cuvintelor unei limbi într-o anumită epocă, cu indicarea rangului frecvenţei acestor cuvinte.

O astfel de listă a găsit Guiraud, propunîndu-şi să studieze vocabularul mai multor poeţi moderni, în lucrarea lui G. E. Vander Beke: *French Word Book*, 1929. Trebuie să spunem îndată că Vander Beke a stabilit lista sa nu prin observarea limbii vorbite, ci a limbii scrise în secolul al

XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea. Vander Beke a compilat 88 texte de cîte 13 000 cuvinte, adică aproximativ 1 200 000 cuvinte, printre care 600 000 cuvinte-pline. Printre aceste texte se găsesc romane, piese de teatru, jurnale şi reviste, opere de istorie şi critică, de ştiinţă şi filozofie. Lista lui Vander Beke se întrerupe la rangul de frecvenţă 6 000 şi, prin urmare, nu pătrunde în zonele frecvenţelor celor mai rare ale lexicului francez. Pe de altă parte, după cum observă şi Guiraud, Vander Beke n-a pornit de la studiul structurii lexicale a textelor compilate, astfel încît rangul frecvenţei cuvintelor introduse în lista sa nu ţine seama de caracteristicile acestor texte. Diferitele ranguri de frecvenţă, stabilite de Vander Beke, reprezintă, deci, medii aritmetice care se depărtează de rangul real în limbă pe măsură ce numărul de ordine în frecvenţa cuvintelor devine mai mare, adică pe măsură ce aceste cuvinte sînt mai rare. Guiraud face, în această privinţă, observaţia că dacă admitem că variaţia întîmplătoare (*aléatoire*) în rangul frecvenţei unui cuvînt este egală cu rădăcina pătrată a frecvenţei, atunci această variaţie creşte pe măsură ce înaintăm în listele lui Vander Beke. Aşa se face că într-un anumit text putem să nu găsim nicăieri cuvintele cu rangul 6 000, dar să aflăm cuvinte cu un rang mai depărtat, de pildă rangul 7 000 sau 8 000. Deci, conchide Guiraud, faptul că lista lui Vander Beke cuprinde cu indici de raritate cuvintele *fanatisme* şi *zouave*, în timp ce *resplendir* sau *adorable* nu se găsesc în listă, nu arată deloc că aceste două cuvinte din urmă ar apărea mai rar în limbă decît celelalte două cuvinte amintite mai înainte. Cu toate aceste critici pe care le aduce statisticii lui Vander Beke, cercetătorul francez îi acordă totuşi o relativă încredere, mai ales pentru indicii de frecvenţă mai mare, şi o acceptă ca bază a lucrărilor sale.

Pentru a da îndată un exemplu de folosul pe care-l poate aduce utilizarea listei lui Vander Beke, trebuie să arătăm că în timp ce în această listă cuvintele *ange* şi *parfum* ocupă un rang foarte îndepărtat, şi, anume, rangul 2 420 şi 1 810, aceleaşi cuvinte apar la Baudelaire (în *Fleurs du mal*) foarte des, adică la rangul 27 şi 44. O astfel

de comparaţie ne arată într-un chip foarte lămurit felul de care dispune un poet simbolist de lexicul limbii, tendinţa sa de a căuta şi de a accentua raritatea vocabularului.

Studiul statistic pune în lumină două tendinţe prezente în constituirea unui vocabular. Este vorba de tendinţa *dispersării* şi de tendinţa *concentrării*. Aceste două tendinţe sînt antagoniste şi par a se exclude deoarece ele răspund unor nevoi contrarii ale comunicării. În adevăr, întrucît vorbitorul (prin urmare şi scriitorul) tind să economisească efortul lor, ei vor întrebuinţa numărul cel mai mic posibil de cuvinte. Ascultătorul are însă nevoie să înţeleagă bine comunicarea ce i se face, şi această exigenţă a preciziunii impune vorbitorului să extindă sfera lui verbală, să înmulţească numărul cuvintelor. Dispersarea şi concentrarea vocabularului mai sînt determinate şi de alte două nevoi ale comunicării, pe care Guiraud ni le lămureşte, de asemenea. Subiectul vorbitor, ni se spune, este solicitat de două nevoi: mai întîi de nevoia de a sublinia *motivul* comunicării sale, ceea ce se poate obţine prin repetarea unui mic număr de cuvinte-temă şi, ca o consecinţă, prin concentrarea vocabularului; apoi, de nevoia de *a caracteriza*, adică de a înmulţi amănuntele cu privire la motivul comunicării şi, prin urmare, de a îmbogăţi vocabularul, de a recurge la un vocabular dispersat. Sînt autori, cum este Corneille, la care vorbirea este puternic motivată prin repetarea unui număr mic de cuvinte-temă, ca *gloire* sau *honneur*. Dimpotrivă, la alţi autori, cum este Rimbaud, frecvenţa cuvintelor mai mult întrebuinţate este foarte redusă, aşa încît n-avem ocazia să subliniem *cuvintele* lui *temă*, în timp ce înmulţirea detaliilor caracterizării şi, deci, a cuvintelor corespunzătoare este foarte izbitoare.

Deşi cele două tendinţe semnalate mai sus în constituirea unui vocabular, al concentrării şi al dispersării, al motivării şi al caracterizării, par opuse şi exclusive, ele pot fi semnalate împreună în vocabularul unora dintre scriitorii studiaţi de Guiraud. Pentru a dovedi această împrejurare, de mare însemnătate pentru caracterizarea stilului, Guiraud constituie un tablou statistic, pe care îl reproducem într-o formă simplificată, şi în care *r* — indicele bogăţiei vocabularului prin raport cu norma, şi *c* — indicele concentrării vocabularului în raport cu norma. Iată acest tablou:

	r	*c*
Baudelaire	+ 1,53	1,16
Mallarmé	+ 2,10	1,03
Rimbaud	+ 4,10	0,71
Apollinaire	+ 1,60	1,11
Claudel	+ 1,52	1,5
Valéry	— 1,23	1,10

Din examinarea acestui tablou rezultă că la toţi autorii studiaţi de Guiraud, în afară de Valéry, vocabularul este bogat, adică *dispersat*, şi că, de asemenea, vocabularul tuturor acestor scriitori, în afară de Rimbaud, este *concentrat*. Iată, deci, că atît Baudelaire, cît şi Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire şi Claudel folosesc un vocabular bogat; numai la Valéry bogăţia vocabularului scade sub normă (—1,23). Tot astfel, toţi poeţii citaţi mai sus au un vocabular concentrat, adică toţi folosesc procedeul repetării cuvintelor-temă, în timp ce numai la Rimbaud concentrarea scade sub normă (0,71). Dacă în ciuda faptului că cele două tendinţe semnalate coexistă adeseori, la unii autori se poate constata o predominare a uneia din aceste tendinţe, împrejurarea este explicată de Guiraud prin aceea că scriitorii foarte interiorizaţi înclină spre motivaţia excesivă şi, deci, spre repetarea obsesivă a aceloraşi cuvinte, în timp ce scriitorii cu o structură mai intelectuală, mai discriminativă, înmulţesc expresia nuanţelor gîndirii şi ale sensibilităţii, şi îmbogăţesc astfel vocabularul lor. Evident, astfel de generalizări sînt prea largi pentru a putea fi aplicate în toate cazurile concrete; ele trebuie privite mai degrabă ca nişte simple ipoteze de lucru.

O altă problemă atinsă de Guiraud în cercetările sale statistice este aceea a frecvenţei relative a părţilor vorbirii la autorii studiaţi de el în raport cu norma aceleiaşi frecvenţe la ceilalţi poeţi simbolişti. Instituind această comparaţie, cercetătorul urmăreşte să ajungă la o caracterizare mai precisă a autorilor studiaţi de el: trăsăturile proprii unui scriitor apar cu un relief mai puternic atunci cînd se detaşează pe fundalul mediului literar apropiat. Înaintăm

în cunoașterea lui Hugo atunci cînd ajungem a-l diferenția lingvistic și stilistic de Corneille și de Racine, dar cunoașterea lui Hugo face mari progrese și ajunge a atinge esențialul atunci cînd izbutim să surprindem trăsăturile de limbă și stil care-l deosebesc de contemporanii lui, de pildă de Balzac sau de Michelet. Așadar, metoda statisticii părților de cuvînt în opera poeților studiați de Guiraud, în comparație cu alți poeți din aceeași epocă, este justă și poate da rezultate interesante, după cum o dovedește următorul tablou statistic (în care norma frecvenței părților de cuvînt în poezia simbolistă este egală cu 1):

	substantiv	adjectiv	verb	adverb
Baudelaire	1,01	1,15	0,90	0,94
Rimbaud	1,20	0,86	0,75	0,89
Mallarmé	0,99	1,06	0,98	1,00
Apollinaire	1,08	0,72	1,05	1,05
Claudel	1,06	0,70	1,05	1,22
Valéry	0,99	1,02	1,05	0,88

Studierea acestui nou tablou arată că, pe cînd frecvența substantivului crește prin raport cu norma la Claudel, Apollinaire și mai ales Rimbaud (1,06; 1,08; 1,20), o creștere asemănătoare a adjectivului se remarcă la Valéry, Mallarmé și Baudelaire (1,02; 1,06; 1,15) și a verbului la Apollinaire, Claudel și Valéry (1,05). Creșterea mai importantă a adverbului la Claudel (1,22) se explică prin faptul că acest autor, scriind în proză, el nu evită, așa cum fac poeții în versuri, adverbele de structură (*si, comme, ainsi que, alors* etc.). Interpretînd mai departe tabloul, se arată că accentul frecvenței cade asupra numelui (substantiv și adjectiv), nu asupra verbului, ceea ce corespunde situației generale în poezia lirică, unde cuvintele-temă sînt, mai ales, substantive și adjective: poeții lirici tratează teme exprimabile prin substantive (*natură, patrie, iubire*) sau prin adjective, atunci cînd poetul exprimă reacțiile sensibilității lui în fața realității. Verbul apare cu mai multă frecvență atunci cînd realitatea este prezentată ca proces, ca devenire, ceea ce, evident, se întîmplă mai ales în poezia sau în proza narativă. Studiul statistic al frecvenței părților de cuvînt apare,

deci, ca o metaforă interesantă pentru cunoașterea stilului, adică a atitudinii și chiar a viziunii despre lume a diferiților scriitori.

În legătură cu această din urmă problemă, Guiraud introduce o noțiune nouă, și anume noțiunea: *cuvinte de caracterizare* — adică, de fapt, acele cuvinte asupra cărora, într-un context, cade accentul semnificației poetice. Într-un text poetic, cuvintele de caracterizare sînt cele care constituie imagine. Astfel în aceste versuri spicuite din Baudelaire:

Sois sage, o, ma douleur et tiens-toi plus tranquille

. . . .

Quand vers toi mes désirs partent en caravane

. . . .

Tes yeux sont la citerne ou boivent mes ennuis

. . . .

nu verbele sînt cuvintele de caracterizare, și aceasta nu numai din pricină că aceste verbe (*sois, tiens-toi, partent, boivent*) sînt dintre cele mai obișnuite în limbă, dar și pentru motivul că ele nu formează imagine. Cuvîntul imagistic în cele trei versuri citate sînt ajectivele: *sage, tranquille*, sau substantivele: *caravane, citerne*. Observația corespunde situației generale în poezie, unde mai totdeauna cuvintele generatoare de imagini și metafore sînt, mai ales, substantivele și adjectivele. Guiraud ar fi putut face chiar observația că, judecate din punctul de vedere sintactic, imaginile și metaforele împlinesc, de obicei, funcțiunea unor determinative și ocupă, prin urmare, locul unui atribut adjectival sau substantival, sau al unui complement. Așa, de pildă, metafora: *regina moartă a nopții*, în versurile lui Eminescu:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă.

Metafora aceasta joacă, pe lîngă substantivul căruia i se substituie (*luna*), rolul unui determinativ, ca, de pildă, în această redare prozaică a versurilor eminesciene, în care metafora respectivă apare ca o apoziție: *Luna, regina moartă*

a nopții, trece prin poarta care pare a se fi deschis printre nori. Dar dacă mai ales categoria numelui furnizează cele mai multe dintre imaginile și metaforele poeziei, nu este exclus ca uneori acestea să fie generate de verbe, ca în aceste versuri ale lui Valéry, citate de Guiraud :

Une source complaisante
Où je bois *ce frêle bruit.*

Guiraud nu dă o întrebuințare dogmatică metodei statistice în studiul vocabularului poetic. El este conștient de limitele acestei metode ; încă de la începutul cercetării sale a simțit nevoia să precizeze atitudinea sa scriind : „Studiul de față a avut ca punct de plecare năzuința de a analiza mecanismul distribuției cuvintelor și rădăcinile lui psiho-sociale. Mi s-a părut în același timp că pe aceeași cale se putea obține un instrument eficace în analiza stilului. Desigur, stilul unui scriitor în ceea ce are el original și concertat pare a ieși de sub legile abstracte ale numerelor, încît va persista totdeauna repulsia instinctivă de a reduce operele literare la o numărătoare de forme vide. O astfel de metodă nu poate să nu trezească obiecții și primejdii, dar cine îi simte în chip clar limitele poate afla în ea un remarcabil aparat-critic pentru studiul stilului."

Metoda statistică în studiul vocabularelor poetice n-are însă numai limite, dar și deficiențe mai grave, la care a trebuit să ne gîndim parcurgînd fișierul, devenit destul de bogat, al *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu.* În acest fișier fiecare din cuvintele poeziilor și prozei literare a lui Eminescu ocupă cîte o fișă. Cu toate acestea nu se poate spune că fiecare fișă reprezintă o unitate de aceeași însemnătate, și aceasta nu numai pentru că există o diferență de importanță între cuvintele-pline și cuvintele-instrumente gramaticale, dar și pentru că, într-un text poetic oarecare, cuvintele au accente de semnificație poetică deosebită. Astfel, dacă, pe baza fișierului constituit în momentul de față, am proceda la statistica părților de cuvînt în poezia lui Eminescu, n-ar fi deloc potrivit să numărăm toate substantivele, adjectivele, verbele și adverbele, și să vedem care este raportul dintre ele, deoarece accentul semnificației poetice poate,

într-un text anumit, să apese mai puternic asupra unora din aceste părți de cuvînt. Așa, în strofa eminesciană :

Cu mîne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi...

este inutil să spunem că întîmpinăm trei verbe (*adaogi, scazi, ai*) și trei adverbe substantivate (*mîne, ieri, ziua de azi*), deoarece accentul semnificației poetice cade asupra acestora din urmă și nu asupra celorlalte, încît este cu totul nepotrivit să le tratăm ca pe niște unități egale între ele.

De asemenea, este imposibil a considera vocabularul unui poet ca o unitate omogenă, adică la fel structurată în toate punctele ei. Statistica vocabularelor poetice, așa cum o preconizează Guiraud, se sprijină pe o asemenea ipoteză. Această ipoteză este însă ușor de înlăturat dacă studiem limba unui poet în dezvoltarea ei temporală. Este știut că orice poet își culege cuvintele sale dintr-unul sau, mai deseori, din mai multe sectoare ale lexicului general al limbii. Identificarea acestor sectoare este una din metodele cele mai productive pentru caracterizarea stilistică a operelor poetice. Stabilind sectorul sau sectoarele lexicale ale unui poet, aflăm lumea în care el se mișcă, impresiile care l-au urmărit mai cu dinadinsul, ideile și tendințele lui, felul culturii sale etc.

În ce-l privește pe Eminescu, fișierul limbii lui poetice pune în lumină două sectoare lexicale importante ale creației lui : *sectorul cuvintelor care exprimă realități ale naturii* (de pildă : *cer, stele, grădini, noapte, ziuă, primăvară, fagure de miere, cerb, vulpe, furtună, nour, lebădă, munți, brazi, frunză, stîncă, deal, cîmpie, ploaie, țărmuri, maluri, flori, mare, sori, țărînă, lună, valuri, unde, snop, pustie, deșert, izvor, crîng, trunchi, vînt, nisip, vijelie, pomi* etc., etc. — tot atîtea cuvinte culese la întîmplare și care denumesc plante, animale, fenomene meteorologice, corpuri cerești, anotimpuri, forme de relief etc.) ; apoi : *sectorul terminologiei artistice.*

Cineva poate observa că existența unui mare număr de cuvinte din sectorul natural în poezia lui Eminescu este un fapt cu totul firesc, deoarece natura este una din temele cele mai însemnate ale oricărei poezii lirice. Nu tot așa stau

însă lucrurile cu sectorul terminologiei artistice. Numărul cuvintelor aparținînd acestui sector este cu totul redus la unii poeți, chiar atunci cînd te-ai fi așteptat ca, prin cultura lor întinsă, impresii de artă să li se prezinte adeseori. Astfel, în 1 000 de versuri de G. Coșbuc (numărate în poeziile : *El Zorab, Un cîntec barbar, Romanță, Nunta Zamfirei, Nu te-ai priceput, Numai una, Moartea lui Fulger, Lupta vieții, Toamna, Pe lîngă boi*) nu există decît 9 cuvinte care exprimă obiecte artistice, și anume : *colos, cîntec, muzică, trîmbiță, tact, icoană, tragedie, epopee, comediant.* Cultura lui Coșbuc era, mai ales, filologică și nu este deloc de mirare că numărul impresiilor sale provenind din artele plastice, din arhitectură sau din muzică a rămas atît de sărac, după cum ne arată primul sondaj făcut în vocabularul lui.

Numărul cuvintelor aparținînd sectorului artistic la Coșbuc pare cu atît mai mic atunci cînd îl comparăm cu numărul termenilor aceluiași sector în 1 000 de versuri ale lui Eminescu, aparținînd fazei următoare poeziilor din *Familia*, de la poezia *Venere și Madonă* pînă la *Dorința*, în *Opere*, I, ed. Perpessicius.

Întîmpinăm aici cuvinte din domeniul arhitecturii : *arc, arhitectonic, castel, colonade, dom, mausoleu, Memfis, palat, piramide, temple, zidiri ;*

al artelor plastice : *culoare, icoană* (imagine artistică), *imagine, juvaer, marmură* (statuie), *pînză* (tablou), *Rafael, sfinx, statuie, tablou, Veneră* (ca temă plastică), *a zugrăvi* (a picta) ;

al muzicii : *armonie, cînt, a cînta, cîntare, cîntec, coarde, corn, a doini, fluier, harfă, liră, simfonie, sunet ;*

al poeziei : *bard, basm, cronice, enigmă, epopee, frază, Homer, Byron, a heiniza* (a cînta ca Heine), *mit, odă, pană* (putere poetică), *poet, poezie, poveste, proverbe, rege Lear, scald, scripture, stihuri ;*

la care se adaugă termenii în legătură cu facultățile sau categoriile artei : *fantezie, frumos, geniu, a inspira, jocul* (dansul), *măiestrit, romantic, simbol, tragic ;* în fine : *Garrick* (actorul) — în total 66 de cuvinte din domeniul artelor.

Se poate spune, observînd densitatea terminologiei sale artistice, că Eminescu trăia în lumea artei, mai ales în această

fază mai veche a activității lui, cînd, scriind la Viena sau curînd după părăsirea acestei capitale, poetul trebuie să se fi resimțit de mulțimea impresiilor culese într-un mediu în care prilejurile artistice erau foarte dese.

Numărul cuvintelor împrumutate terminologiei artistice ar crește încă mai mult dacă am întinde cercetarea noastră asupra întregii creații poetice a lui Eminescu. Dar deși pînă la sfîrșitul carierei sale impresiile de artă au continuat să genereze imaginile, comparațiile și metaforele eminesciene, nu putem spune totuși că sectorul terminologiei artistice continuă să-și mențină aceeași importanță. Numărînd cuvintele aparținînd acestui sector în alte 1 000 de versuri ale lui Eminescu, urmărite de data aceasta în poeziile epocii finale, de la *S-a dus amorul...* pînă la *Kamadeva*, în ediția Perpessicius, numărul termenilor de artă scade la 30, și anume din domeniul : arhitecturii (*portaluri, scări*), al artelor plastice (*daltă, marmură*), al muzicii (*armonie, bucium, vînt, cîntec, cor, a doini, gamă, liră, sunet*), al poeziei (*actor, basm, ghicitori, imagini, piesă, povești, teatru, versuri*), apoi o serie de simboluri artistice împrumutate mitologiei sau altor creații artistice (*Endymion, Hercul, Kamadeva, Nessus, pasărea Phoenix, O mie și una de nopți, Okeanos, Sybile, San Marco*).

Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decît statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu temă asemănătoare în prima și în cea de a doua fază studiată aici. Iată, în această privință, alăturarea semnificativă dintre peisajul de noapte în *Melancolie* și *Mai am un singur dor :*

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă. —
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormînt albastru și-n pînze argintie,
În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc !

*

Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.

Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntruna,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vînt,
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-și scuture creanga.

În *Melancolie*, peisajul apare ca o construcție, ca o întruchipare de artă ; în *Mai am un singur dor*, el se compune din impresii culese direct din natură, fără nici o transfigurare a obiectelor naturale prin apropierea lor de plăsmuirile artei. Deosebirea dintre procedeul artistic în zugrăvirea celor două peisaje este evidentă și ea se exprimă în contrastul dintre cele două serii lexicale : *poartă, mormînt, mausoleu, arc* (termeni arhitectonici care dau peisajului de noapte în *Melancolie* caracterul monumental al unei construcții) și : *toamnă, frunziș, izvoare, luna, vîrfuri de brad, talanga, vîntul serii, teiul, creanga* (cuvinte din terminologia naturii, care dau peisajului nocturn din *Mai am un singur dor* însușirea unui mediu natural difuz, cu elemente de idilă).

Statistica vocabularului, așa cum o practică Guiraud, nu ține seama nici de intensitatea accentului de semnificație poetică primit de fiecare cuvînt, nici de evoluția vocabularului poetic în opera unui poet. Cuvintele sînt pentru metoda statisticii lexicale unități egale cu ele însele, și opera unui poet — o totalitate imobilă. Observațiile făcute mai sus, în legătură cu un aspect al poeziei lui Eminescu, ne previn împotriva postulatelor contestabile ale statisticii lexicale, așa cum am văzut-o practicată mai sus. Dacă însă printr-un adaus de principii metodice s-ar putea ajunge la introducerea unor criterii ca cele asupra cărora am atras atenția, statistica lexicală poate da rezultate în lucrarea de caracterizare stilistică a operelor poetice.

1959

DICȚIONARUL LIMBII POETICE A LUI MIHAIL EMINESCU

Lucrările lexicografice consacrate limbii marilor scriitori — ca, de pildă, *Dicționarul limbii lui Pușkin* (4 volume, din care au apărut : 1, 2, Moscova, 1956, 1958), *Dicționarul limbii lui H. Botev* (1 volum, Sofia, 1960), sau cele în curs de elaborare în Republica Democrată Germană, în Ungaria și Polonia, care urmează a ne înfățișa limba lui Goethe, a lui Petőfi și a lui Mickiewicz — fac parte din cercetările cele mai caracteristice ale lingvisticii moderne. Aceste lucrări sînt justificate deopotrivă de rolul însemnat pe care știința modernă a limbii îl recunoaște marilor scriitori în dezvoltarea limbilor naționale, cît și de ideea că folosința acestor limbi vădește structuri deosebite după felul grupurilor sociale sau al unora dintre individualitățile care le utilizează. Printre aceste individualități marii poeți dau totdeauna impresia, în momentul cînd ajung la formele caracteristice ale exprimării lor, că limba națională primește prin ei o nouă putere expresivă și oarecum un timbru nou.

Această impresie a fost înregistrată și de primii cititori ai poeziilor lui Mihail Eminescu. Sînt numeroase mărturiile provenite din epocă, din care ne putem face o idee despre impresia produsă de Eminescu, prin felul său de a se exprima, asupra contemporanilor lui. Elemente ale vocabularului, forme și construcții, mai puțin sau niciodată întrebuințate de scriitorii anteriori, dar mai cu seamă noile accepțiuni, uneori foarte numeroase, date cuvintelor limbii comune, apoi legăturile

proprii de cuvinte, locuţiunile şi expresiile, ca şi toate elementele figurative ale stilului, prin care graiul nostru atingea o treaptă înaltă a puterii lui de a reflecta lumea şi de a comunica gîndirea cea mai înaltă şi sentimentele cele mai adînci, explică îndeajuns impresia produsă de Eminescu. Dar această impresie prin care poporul nostru dobîndea o conştiinţă mai clară şi mai puternică a năzuinţelor lui, prin însăşi perfecţionarea instrumentului lingvistic făurit ca să le exprime şi să le propage, n-a devenit decît rareori şi în mod incomplet obiectul unei cercetări ştiinţifice. *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu* îşi propune să împlinească această lipsă.

Dicţionarul... Eminescu, operă a colectivului de limbă literară şi stilistică din Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R., înfăţişează limba poetică a marelui scriitor, adică limba poeziilor şi a prozei literare publicate în timpul vieţii lui, sporite prin acele postume care s-au bucurat de o întinsă circulaţie încă în primele ediţii ale operelor poetului şi au putut exercita înrîurirea lor asupra dezvoltării ulterioare a limbii literare române.

N-au fost înregistrate, deci, cuvintele şi formele celorlalte opere postume şi nici cele cuprinse în variantele şi însemnările manuscriselor, deoarece, publicate tîrziu, acestea n-au avut aceeaşi însemnătate în evoluţia limbii noastre literare. N-a fost folosit nici materialul prozei jurnalistice a lui Eminescu, deoarece nu avem de căutat aici partea cea mai însemnată a contribuţiei lingvistice a poetului, care a exercitat întinsa lui influenţă asupra contemporanilor şi a urmaşilor mai ales prin opera lui literară, în versuri şi proză. Hotărîndu-ne la aceste limitări metodice, am făcut-o din convingerea că, reţinînd esenţialul limbii lui Eminescu, îl vom putea prezenta şi cu acel relief capabil a arăta prin ce inovaţii de limbă a lucrat atît de puternic poetul asupra conştiinţei lingvistice a cititorilor din vremea lui şi asupra scriitorilor şi a tuturor românilor culţi de mai tîrziu.

Scopul *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu* este, aşadar, îndoit. El urmăreşte mai întîi să fixeze etapa pe care o atinge Eminescu în dezvoltarea limbii noastre literare în secolul al XIX-lea ; apoi să arate ce face un mare poet din

instrumentul obştesc al limbii lui naţionale, aducînd-o la o putere superioară a expresivităţii ei artistice. Din acest punct de vedere, *Dicţionarul... Eminescu* va fi un dicţionar stilistic şi trebuie considerat ca una dintre verigile lanţului de cercetări care, în anii puterii populare, s-au consacrat studiului limbii şi stilului scriitorilor, schiţînd începuturile unui interesant curent al lingvisticii şi ştiinţei noastre literare mai noi.

1961

EXPRESIA JUVENILULUI LA EMINESCU

Lectura *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*, în curs de definitivare la Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R., mi-a atras atenția asupra statorniciei cu care poetul a fost urmărit de impresia juvenilului. Deși n-a fost stabilit încă un indice de frecvență a diferitelor cuvinte folosite de Eminescu, lucrare care va deveni mai ușor de realizat după publicarea dicționarului, se poate spune că termenii : *june*, dar mai cu seamă : *copil* și *tînăr*, ca și acei derivați din aceștia, sînt printre cei mai deseori iviți sub pana poetului. Aspectul tineresc al lumii este unul din cele care l-au atras mai puternic și pe care Eminescu l-a exprimat mai frecvent, în toate fazele creației lui, cu o insistență în adevăr caracteristică. Mi se pare că lucrările de critică literară n-au făcut încă această observație ; dar ea se impune cercetătorului limbii eminesciene. Notez, deci, aici, cîteva din concluziile dicționarului eminescian, prin care studierea poeziei lui Eminescu cu mijloace lingvistice devine mai lesnicioasă.

În ce privește familia de cuvinte : *june, junie, junime, junețe* — ea aparține, mai ales, primei faze a creației eminesciene, atunci cînd Eminescu stătea sub influențele latiniste și eliadiste, care au dat și alte consecințe în limba tînărului poet. Interesant este de observat că *june,-ă* — substantiv și adjectiv, masculin și feminin, deși apare destul de des, nu se asociază niciodată cu valori stilistice, de pildă cu subtonul de ironie pe care același cuvînt îl dobîndește la alți scriitori, într-o vreme nu cu mult ulterioară

aceleia în care Eminescu îl întrebuințează cu destulă insistență. Astfel, cînd Caragiale pune, în *O noapte furtunoasă* (1879), I, 2, în gura lui Rică Venturiano declarația : „Sunt un june tînăr și nefericit, care suferă peste poate și iubește la nemurire", cuvîntul *june* n-are acompaniament ironic în gura lui Rică, dar are sigur un astfel de acompaniament în notația lui Caragiale. Niciodată nu percepem însă o asemenea notă stilistică la Eminescu cînd întrebuințează substantivul *june,-ă :* „O dalbă fecioară adoarme pe sînul / De-un june frumos" (I, 4/5—6),[1] „Căci junele astfel din pieptu-i oftează" (I, 4/19), „lacrima duioasă, / Ce junii toți o varsă pe trist mormîntul tău" (I, 1/21—22), „puterea leșinată / A junelui cănit" (I, 23/17—18); sau adjectivul *june,-ă :* „După care ea atrage vre un june curtezan" (I, 162/26), „Iar eco își rîde... / ...de junii amanți" (I, 5/22—23), „O, dezmiardă pîn-ești jună ca lumina cea din soare" (I, 42/18), „Văzu... în mijlocul unui salon strălucit o jună fată muiată într-o haină albă" (*P. l.*, 46/4) etc.

Am spus că *june,-ă* aparține vocabularului de tinerețe al lui Eminescu, totuși unele exemple, ca, de pildă, cel de la I, 162/26 aparține fazei de maturitate ; dar aici se poate pune întrebarea dacă nu se percepe cumva vreo tonalitate ironică, cum începuse să se audă în epocă ; atunci cînd cuvîntul *june* era pronunțat : *june curtezan* — ar putea să aibă o asemenea tonalitate. În legătură cu *june,-ă* — adjectiv, se mai poate face observația că el nu însoțește numai un substantiv care indică o ființă umană (*june curtezan, jună fată*), dar și aspecte ale naturii sau ale activităților : „flori plăpînde, june" (I, 17/2), „jocurile-mi june" (I, 6/24). Găsim pe *june* ca adjectiv și într-o comparație : „jună ca lumina cea din soare" (I, 42/18).

În rezumat se poate spune că deși *june,-ă* ne apare ca un cuvînt caracteristic al vocabularului de tinerețe al lui Eminescu, el este întrebuințat totdeauna în înțelesul lui propriu (tînăr), nu produce derivații semantice și nu este introdus decît o singură dată într-o asociație cu o valoare expresivă de artă, și anume în comparația notată mai sus. Același este cazul și pentru derivatele : *junime* (tineret), *junețe* (ti-

[1] Citatele sînt reproduse din *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, IV, și *Proză literară (P. l.)*, ed. I. Scurtu.

nereţe), *junie* (tinereţe) — semnalabile tot în poeziile tinereţii: „În inima junimii" (I, 25/11), „Şi junimei generoase, domnişoarelor ce scapăr, / Le arăt că lumea vis e" (I, 48/19—20), „Vă văd lungiţi pe patul juneţii ce-aţi spurcat-o" (I, 24/1), „Visările juniei" (I, 8/8), „Repedea junie" (I, 21/1).

Mult mai numeroase sînt observaţiile ce se impun în legătură cu familia de cuvinte: *copil-ă* — subst. m. şi f.; *copil -ă* — adj. m. şi f.; *copilandru, copilaş, copilăreşte* — adv.; *copilărie, copilăresc,-ească* — adj.; *copilăros,-oasă* — adj., *copiliţă.* Numărul acestor cuvinte în poeziile publicate de Eminescu şi în proza lui literară însumează cifra de 122. Aceste cuvinte sînt, deci, cum spuneam mai sus, printre cele mai întrebuinţate de Eminescu. Pe de altă parte, exemplele care le atestă sînt culese mai ales din producţia de maturitate a poetului, o împrejurare care ne permite a spune că termenul *copil* şi derivatele lui au înlocuit, la un moment dat, pe: *june, junime, juneţe, junie* — din vocabularul producţiei de tinereţe. Faptul acesta este explicabil prin evoluţia limbii literare în epoca străbătută de Eminescu, o evoluţie care a eliminat treptat pe *june* şi derivatele lui. Dar acelaşi fapt mai stă în legătură şi cu un anumit fel al viziunii eminesciene, de care mă voi ocupa îndată.

Cuvîntul *copil* este la Eminescu unul din cele mai productive, mai întîi pentru că poetul foloseşte aproape toate derivaţiile lui. Printre acestea, *copil, -ă* ca adjectiv nu este atestat de *Dicţionarul limbii* decît la Eminescu, dealtfel într-o poezie de tinereţe: „Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare, / Ce zilele-mi copile şi albe le-a ţesut" (1, 6/21—22). *Copil, -ă* — adjectiv este, deci, o particularitate a limbii lui Eminescu, semnalabilă de mai multe ori, fiindcă în afară de exemplul din *Dicţionarul limbii* se mai poate cita: „...cîmpia-nfloritoare... / ...Ce auzi odată copila-mi murmurare" (I, 6/21, 23), „Un bărbat... şi mai copil decît ea" (*P. l.*, 105/16), „Pe fruntea-i copilă" (I, 11/24) şi, dubitabil, „Din cît eşti de copilă să-ntinereşti mereu" (I, 128/9). Dacă Eminescu a preferat, uneori, adjectivul *copil, -ă,* cînd îi stătea la îndemînă dubletul *copilăros, -oasă,* este explicabil nu numai prin necesităţile ritmului, dar şi prin aceea că acest cuvînt rar avea, pentru el, un relief poetic pe care dubletul lui nu-l poseda.

Productivitatea lui *copil* apare şi în faptul că el determină nu numai o întreagă familie de cuvinte, dar şi multe derivaţii semantice, exprimă adică înţelesuri foarte fin diferenţiate de Eminescu. Voi da, în această privinţă, cîteva exemple, dar nu pe toate cîte pot fi spicuite. *Copil,-ă* (adj. şi subst.) înseamnă, aşadar, la Eminescu:

1. Băiat sau fată în primii ani ai vieţii: „copilul cu bobocii, era chiar copilul lui" (I, 84/6). Diferenţierea e vizibilă în întrebuinţarea cu sens deosebit a cuvîntului care are mai întîi sensul 1, apoi sensul 3: „Cum te cheamă, măi copile?" (I, 84/2), „Şi pe cîmpul gol el vede un copil umblînd desculţ" (I, 83/33), „Hai şi noi la craiul, dragă, / Şi să fim din nou copii" (I, 100/17—18), „Cu copii se hîrjoneşte" (I, 108/3), „E sfios ca şi copiii" (I, 109/1), „Ca copiii are haz" (I, 159/15), „Mînile ei spînzurau în jos, ca la un copil vinovat" (*P. l.*, 7/21), „Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară" (I, 201/4—5) etc., etc.

De semnalat mai este faptul că substantivul *copil* apare la genul feminin cu o insistenţă mai mare decît aceea care poate fi remarcată la alţi autori. Femininul *copilă* alcătuieşte, deci, o altă particularitate a limbii lui Eminescu, cum arată exemplele (unde *copilă* ar fi putut să fie înlocuit prin fată şi unde cuvîntul este mai apropiat de sensul 2): „i-o romantică copilă" (I, 46/24), „În biserica pustie... / ...stă pe trepte o copilă" (I, 50/5—6), „După gratii de fereastră o copilă el zări" (I, 144/22), „E-a şeihului copilă" (I, 144/24), „Azi n-ai chip în toată voia... / ... pe copilă s-o dezmierzi" (I, 155/21—22), „Dîndu-şi trestia-ntr-o parte, / Stă copila lin plecată" (I, 72/3—14). „Dintre flori copila rîde şi se-nclină peste gratii" (I, 154/11), „Cînd cochetă de-al tău umăr ţi se razimă copila, / Dac-ai inimă şi minte, te gîndeşte la Dalila" (I, 159/13—14), „Şi cînd în pat se-ntinde drept / Copila să se culce, / I-atinge mînile pe piept, / I-nchide geana dulce" (I, 168/9—12), „Într-o zi copila moare" (IV, 366/1), „Pînze moi în care se ţesură zile, / Vederea şi somnul sărmanei copile" (IV, 365/11—12), „Ş-a copilei rugăciune tainic şopotit murmură"(I, 50/12) etc., etc.

Cred că întrebuinţarea substantivului feminin *copilă* este, la Eminescu, o particularitate regională moldovenească;

dar dacă poetul recurge atît de deseori la acest cuvînt este un fapt care provine și din felul viziunii sale, potrivit căruia poetul vede în ființele tinere de sex feminin nu atît feminitatea aptă pentru procreație, cît copilăria, inocența, înflorirea încă plăpîndă și castă a acestei feminități.

2. Cu observațiile de mai sus am atins al doilea sens: *tînăr, adolescent*, ca în exemplele: „Arald copilul rege, uitat-a universul" (I, 91/33), „Miroase florile-argintii / Și cad, o dulce ploaie, / Pe creștetele-a doi copii, / Cu plete lungi bălaie" (I, 179/25—28), „El (Kamadeva) veni, copilul mîndru, / Călărind pe-un papagal" (I, 236/5—6), „Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil" (I, 157/27), „Afară de ochii negri, care erau ai ei, era el întreg, el, copilul din portret" (*P. l.*, 39/4), „Era atît de însetată de amor, ca copilul cel tînăr" (*P. l.*, 134/30), „Era aninat într-un cui bustul în mărime naturală a unui copil ca de vro optsprezece ani" (*P. l.*, 37/3) etc. Și aici, ca și în cazul precedent, adolescentul văzut ca copil manifestă o particularitate a viziunii poetului, mișcată în special de juvenilitate, de grația și delicatețea primelor înfloriri ale vieții.

3. *Fiu* sau *fiică*, indiferent de vîrstă sau de sex: „Copilul cu bobocii era chiar copilul lui" (I, 84/6), „Căci născută ești, copilă, din nevrednică iubire" (I, 65/3), „Dau ca bir tot al zecelea din copiii supușilor mei" (*P. l.*, 5/29), „Ea nu mai avea dureri, nici bucurii decît acele ale copilului ei" (*P. l.*, 39/8), „Nu te călugări, copilul meu" (*P. l.*, 109/6), „Ieronim, adaose bătrînul molcom, copilul meu" (*P. l.*, 127/10).

4. *Nevîrstnic*: „În jos plecat-am ochii naintea feței tale, / Stătînd un îndărătnic — un sfiicios copil" (I, 91/14—15), „Veștejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil" (I, 151/13), „Ar plînge și ar rîde de fericire, ca un copil" (*P. l.*, 74/29), „Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorința de a plînge ca un copil vinovat" (*P. l.*, 75/29).

5. Figurat: *ființă* (de cele mai multe ori tînără), naivă, fără experiență, neștiutoare, nevinovată: (San Marc) „Rostește lin în clipe cadențate: «Nu-nvie morții, e-n zadar, copile!»" (I, 202/13—14), „Tu ești copilă, asta e" (I, 176/1), „În fine, începur-a rîde — doi copii — rîdeau cu lacrimile-n ochi" (*P. l.*, 91/12), „Eu nu sunt copil, Elis..." (*P. l.*, 91/21),

„D-ta Venus, el Adonis. — Ei! asta-i prea tare... Ești copilă... și de ce nu?" (*P. l.*, 101/4), „Asta nu-i trai, asta-i chin... Dar biata copilă... să fiu drept... ce știe ea că mă chinuie" (*P. l.*, 122/4).

6. Figurat: *creatură, progenitură*: „Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici, / Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici" (I, 132/33—34), „În sunete din urmă pătrunde-n fire cînt, / Jelind... / ...Pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad" (I, 98/28—30).

7. Figurat: *apartenent la o clasă socială*: „Copii săraci și sceptici ai plebei proletare" (I, 56/5), „Copile din popor" (I, 60/20).

Productivitatea, dar mai cu seamă frecvența și statornicia impresiilor pe care le exprimă *copil, -ă* — subst. și adj. m. și f., și derivatele sînt vizibile și în mulțimea locuțiunilor, expresiilor, epitetelor, comparațiilor, asociațiilor expresive de cuvinte și imaginilor în care se ivește acest cuvînt. Grupez întregul material în aceste cîteva puncte:

1. Locuțiune adjectivală: „Ci tu rămîi în floare ca luna lui April, / Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil" (I, 128/7—8), „Seriozitatea contrastează totdeauna plăcut cu fața de copil" (*P. l.*, 33/22); locuțiune adverbială: „De copil încă, el admira ochii cei frumoși ai portretului" (*P. l.*, 38/20).

2. În expresiile: *copil de suflet* (fiu adoptiv): „Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah" (I, 146/1); *copil de casă* (paj): „În vremea asta Cătălin, / Viclean copil de casă... // ...Se furișează pînditor / Privind la Cătălina" (I, 173/21—22, 31—32).

3. Epitete. Am arătat, mai sus, *copilă -e* — adj. și, adaug acum, în funcție de epitet: *copila-mi murmurare, zile copile, fruntea copilă.* Mai deseori apar ca epitete derivatele: *copilăros-copilăroasă* — adj.; *copilăresc-copilărească* — adj.; *copilărește* — adv.; cum arată exemplele: „Florile împrospătate ridicau în soare cochete capete copilăroase" (*P. l.*, 70/24), „Tu regină a sufletelor — nu ești... copilăroasă ca un canar" (*P. l.*, 124/8), „Capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mîndrie" (*P. l.*, 102/13), „Rîdea c-un fel de copilăroasă nebunie" (*P. l.*, 83/6), „Uscăciunea neagră... a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească

a băietanului" (*P. l.*, 33/17), „După fiecare (perdea) se ivea zîmbind cu o speriată și copilărească șireție capul ei" (*P. l.*, 75/4), „Vezi tu, Emil? zise ea c-o seriozitate copilărească" (*P. l.*, 92/33), „Iar cînd te văd zîmbind copilărește, / Se stinge-atunci o viață de durere" (I, 120/12—13), „El se da tot mai aproape / Și cerșea copilărește" (I, 104/1—2).

Copilăros, -oasă, copilăresc, -ească sînt, deci, epitete, pentru ființe: *regină a sufletelor... copilăroasă*; pentru expresia lor: *fața... copilărească a băietanului*; pentru atitudinile sentimentale manifestate de expresia figurii: *copilăroasă mîndrie, copilăroasă nebunie, copilărească șireție, seriozitate copilărească*; tot astfel adverbul *copilărește: zîmbind copilărește, cerșea copilărește*. Insistența acestor notații vorbește îndestul asupra felului aspectelor umane selectate de viziunea poetului.

4. Metafore și comparații: numărul metaforelor în care *copil* este *tertium comparationis* e redus: (Cărare de văpaie) „pe-o repede-nmiire de mici unde o așterne / Ea, copila cea de aur (luna), visul negurii eterne" (I, 154/25—26), „Vezi tu ce copil (ființă slabă) supus, umilit este amorul" (*P. l.*, 113/25). Mult mai mare este numărul comparațiilor în care: *copil, copilărie* — apar ca al doilea termen al comparației: „Doritor ca o femeie și viclean ca un copil" (I, 80/24), (amorul personificat) „E sfios ca și copiii" (I, 109/1), „E frumoasă, se-nțelege... Ca copiii are haz" (I, 159/15), „Ar plînge și ar rîde de fericire, ca un copil" (*P. l.*, 74/29), „Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorința de a plînge, ca un copil vinovat" (*P. l.*, 75/29), „Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil" (I, 157/27), „Era nebună ca un copil", (*P. l.*, 133/33), „Era atît de însetat de amor, ca copilul cel tînăr" (*P. l.*, 134/29), „Mînile ei spînzurau în jos ca la un copil vinovat" (*P. l.*, 7/21), „Îi plăcea să asculte de ea ca un copil de sora sa mai mare" (*P. l.*, 121/8), „Privește la lună, luna miezei-nopții — frumoasă ca un copil de patrusprezece zile" (*P. l.*, 123/23), „Știu eu cum, zise ea, vicleană ca un copil" (*P. l.*, 125/24), „Să te lași iubit... ca un copil" (*P. l.*, 117/3), „Surîsul său devenea... sălbatec ca toată copilăria ei" (*P. l.*, 133/2).

Examinarea acestor comparații arată, prin epitetul legat de *copil*, sau prin termenul cu care se face comparație, ce anume aspect al *copilului* (uneori cu înțelesul de: *tînăr, adolescent*) selectează viziunea lui Eminescu. Copilul este, deci: *supus, umilit, nebun* (capricios); este: *viclean, sfios, are haz, rîde și plînge de fericire*; este: *vinovat* (în inocența lui); este *însetat de amor, frumos*; copilăria este: *sălbatică*. Imaginea eminesciană a copilului (adolescentului, adolescentei) se întregește din toate aceste trăsături în care apar atitudinile, reacțiile, simțirile omului la începutul vieții erotice.

5. Asociații expresive de cuvinte și imagini în care apar: *copil, copilă, copilaș, copilărie* — sînt, de asemenea, numeroase: „Dîndu-și trestia-ntr-o parte, / Stă copila lin plecată" (I, 72/13—14), „După gratii de fereastră o copilă el zări" (I, 144/22), „Dintre flori copila rîde și se-nclină peste gratii" (I, 154/11), „El cerca de a descoperi dacă nu cumva șireata copilă ar avea vreun amor" (*P. l.*, 121/5), „El nu simțea nimic... asemenea unui copil amețit de somn, pe care mama îl dezmeardă" (*P. l.*, 124/27), „Căci te iubesc, copilă... / ...Ca visul pe-un copil" (I, 22/5, 8), „Copilă cuprinsă de dor și de taină" (I, 41/6), „Ești demon, copilă, că numai c-o zare / Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare, / Făcuși pe-al meu înger cu spaimă să zboare... ?" (I, 41/8—10), (împăratul) „care nu zîmbea nici la cîntecul nevinovat al copilului..." (*P. l.*, 1/15), „El auzi... un tînăr și tremurător glas de copilă..." (*P. l.*, 45/24), „Ochii cei albaștri ai copilului erau așa de străluciți..." (*P. l.*, 37/8), „Sufletul ei întreg era o reflectare umbroasă și tristă a sufletului său de copil" (*P. l.*, 39/10), „Ea-l asculta pe copilaș / Uimită și distrată" (I, 175/5—6), „Așa-numitele lor blestemății erau niște copilării" (*P. l.*, 99/14), „Dulcea moliciune a copilăriei era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeii" (*P. l.*, 132/29).

Copil și derivatele apar în toate aceste exemple ca instantanee imagistice sau în contexte care pun în evidență alte aspecte ale juvenilității, notate de Eminescu, ca: nevinovăția, somnolența, visarea, demonia privirilor, glasul tînăr și tremurător, ochii albăștrii și străluciți, reflectarea umbroasă și tristă a sufletului, dulcea moliciune etc. Impresia juvenilului la Eminescu se completează prin toate aceste trăsături.

În ce privește pe: *tînăr*, substantiv și adjectiv, masculin și feminin, el este mult mai puțin productiv decît: *copil*,

deoarece nu determină, la Eminescu, decît derivatele : *tinerel,-ică, întineri, tinerețe*, s. m. sing. și pl., acesta singur din urmă apărînd în expresiile : *floarea tinereții :* „El (Okeanos) numa-n veci e-n floarea tinereții" (I, 202/6) ; a-și pune tinerețele la stos : „Acolo v-ați pus averea, tinerețele la stos" (I, 151/9). Poetul întrebuințează cuvintele : *tînăr, tinerețe* — mult mai rar decît : *copil* și derivatele sale (de 42 ori), și le asociază cu mai puține înțelesuri decît pe acestea. *Tînăr* pare a însemna, la Eminescu, uneori : adolescent, flăcău, fecior, voinic ; mai deseori determinarea de vîrstă e mai greu de făcut, dar poate semnifica bărbat tînăr, între adolescență și maturitate : „Pe un pat sărac asudă... / Tînărul" (I, 52/21—22), „Vede-un tînăr, ce alături / Pe-un cal negru stă călare (I, 66/23—24), „Tinere, ce plin de visuri urmărești vre o femeie" (I, 159/5), „Și apa unde-a fost căzut / În cercuri se rotește, / Și din adînc necunoscut / Un mîndru tînăr crește" (I, 170/1—4), „Sub șirul de mîndri tei / Ședeau doi tineri singuri" (I, 179/7—8), „Privește-ți-i acei tineri cu zîmbiri banale, cu simțiri muieratice" (*P. l.*, 115/5), „Ce nobile trăsături are tînărul" (*P. l.*, 100/21), „Vedem o frunte..., care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu" (*P. l.*, 33/14), „Fond de întuneric... care-l vezi mai în fața tuturor tinerilor" (*P. l.*, 105/25), „O lume de cugetări și analogii în capul tînărului" (*P. l.*, 131/1) etc.

Aceeași greutate în posibilitatea determinării mai exacte a vîrstei în adjectivele : *tînăr,-ă, tineri,-e :* „Frumsețile-ne tineri bătrînii lor distrug" (I, 59/35), „Nu-ți mai scurge ochii tineri" (I, 82/31), „Pe un pat de scînduri goale doarme tînăra nevastă" (I, 84/23), „De la ochii ei cei tineri mîntuirea s-o implore" (I, 162/8), (împăratul) „care nu zîmbea... nici la surîsul plin de amor al soției lui tinere" (*P. l.*, 1/16), „Și-n piepturile păstorilor tineri... încolțea un dor... adînc" (*P. l.*, 3/32), „Veselia nestingibilă a fetelor tinere" (*P. l.*, 105/26), „Fetele tinere ivesc fețele rumene ca mărul prin obloanele deschise ale ferestrelor" (*P. l.*, 50/10), „Sta cu capul ei sur... în poalele unei roabe tinere" (*P. l.*, 18/9), „Era un contrast plăcut : chipul unui tînăr demon lîngă chipul unui înger" (*P. l.*, 84/1), „Știi că tînăra Aurora răpește pe Orion" (*P. l.*, 105/21), „Trist se scula (împăratul) din patul împărătesc, de lîngă împărăteasa tînără" (*P. l.*, 1/20) etc., etc.

Cît despre *tinerețe,-ă, tinereți* — substantiv feminin, cuvîntul înseamnă mai ales vîrsta dintre adolescență și maturitate, anii de plenitudine ai vieții, ca în exemplele : „Viața, tinerețea, mi-ai prefăcut-o-n rai" (I, 95/34), „Dar sufletul mi-e vesel, tinerețea luminată" (I, 102/12), „Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința" (IV, 361/12), „N-or să pătrunz-amarul pierdutei tinereți" (IV, 432/15), „Pierdut e totu-n zarea tinereții" (I, 201/12), „Floare de crîng, / Astfel viețile / Și tinerețile / Trec și se stîng" (IV, 378/21—24).

Se poate spune că *tînăr-tinerel-tinerețe* are un potențial lingvistic și poetic mai mic decît *copil* și familia lui de cuvinte, atît prin numărul mai redus de derivate la care dă naștere, cît și prin mai restrînsa lor diferențiere de sens, deși aceste cuvinte intră în asociații epitetice și în comparații prin care categoria tinereții se extinde asupra naturii și a fenomenelor morale, și valoarea lor poetică se înalță, cum o arată exemplele : „Ca să iasă chipu-n față, / Trandafiri aruncă tineri" (I, 72/21—22), „Ramul tînăr vînt să-și deie" (I, 122/3), „Codrule cu rîuri line, / Vreme trece, vreme vine, / Tu din tînăr precum ești / Tot mereu întinerești" (I, 123/19—22), „Ci-mi împletiți un pat din tinere ramuri" (I, 221/4), „Tînără și dulce veste" (I, 29/3), „Tînăra delicatețe... era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeiei" (*P. l.*, 132/28), „Iar boierii... erau frumoși ca zilele tinereței" (*P. l.*, 4/32).

Înglobînd termenii : *june, copil, tînăr* și derivatele lor în noțiunea mai largă a *juvenilului,* putem întări, la sfîrșitul acestei scurte interpretări, observația că expresia juvenilului este una din cele mai frecvente în poezia și în proza poetică a lui Eminescu, și că impresiile corespunzătoare fac parte din acelea care l-au urmărit mai statornic, stînd mereu în orizontul lui poetic. Prin derivatele de formă și sens ale cuvintelor respective, prin faptul introducerii în asociații epitetice, comparații, imagini și alte înlănțuiri expresive de cuvinte, tema juvenilității apare drept una din cele mai caracteristice ale inspirației lui. Eminescu este un poet al tinereții, observată de el în atitudinile, simțirile, farmecul ei, atît de strîns legat de primele chemări ale iu-

birii. Scriind el însuşi numai în anii săi tineri şi sub puterea impresiilor acestei vîrste, poetul s-a ridicat oarecum deasupra ei şi, cîştigînd faţă de juvenilitate distanţa contemplaţiei şi a reflecţiei, a izbutit s-o evoce în multe din formele ei fizice şi morale de a fi. Mediaţia genială a spiritului a făcut dintr-un tînăr poet un poet al tinereţii.

Este una din concluziile la care ne conduce observaţia limbii lui Eminescu.

1964

CARAGIALE ŞI LIMBA REALISMULUI CRITIC

Pentru aprecierea limbii pe care I. L. Caragiale o pune în gura personajelor sale, o metodă potrivită este aceea a alăturării ei de limba altor scriitori mai vechi sau contemporani. Caragiale a notat, atît în comediile, cît şi în schiţele şi povestirile sale, felul de a vorbi al oamenilor pe care i-a observat, vocabularul, particularităţile lor fonetice şi morfologice, anumite construcţii şi alte multe caracteristici ale limbii vorbite. Cine străbate întreaga noastră proză literară din veacul al XIX-lea are putinţa să constate faptul că, dacă tendinţa de a nota limba vorbită este ceva mai veche decît momentul din jurul anului 1880, cînd Caragiale începe să dea operele sale mai de seamă, autorului *Scrisorii pierdute* şi al *Momentelor* i se datoreşte asocierea acestor tendinţe cu o atitudine critică, absentă dintre preocupările scriitorilor mai vechi.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, procedeul notării limbii vorbite pare necunoscut. Iată un fragment dialogat din povestirea *Zoe* (1829) a lui C. Negruzzi:

„ — Ascultă, draga mea; cred că nu te îndoieşti cum că te iubesc. Vestea ce mi-ai dat m-a umplut de bucurie. Dar văd nişte mari piedeci la însoţirea noastră. Unchiul meu a aflat legătura noastră, şi e foarte mînios asupra mea. Îmi zice că nu e de cinstea mea să iau o fată săracă, orfană şi cîte altele. Eu însă nu zic că nu te voi lua, dar trebuie răbdare. Să vedem. (...)

— Vai, mie, nenorocita! Iată la ce-am ajuns! Iată în ce stare m-ai adus! mă disprețuiești după ce m-ai înșelat! Nu ți-e milă de o ticăloasă fată pe care ai ademenit-o cu juruinți mincinoase?" etc.

Exprimarea oamenilor în acest dialog este destul de îndepărtată de limba vorbită. Notez introducerea unei subordonate prin dubla conjuncție mai rar uzitată: *cum că*; folosirea prepoziției *asupra* în altă funcție decît aceea obișnuită ei: „e foarte mînios asupra mea"; întrebuințarea articolului nedefinit plural, amintind o construcție franceză: „văd niște mari piedeci". Cele cîteva propoziții exclamative nu folosesc nici una din formele exclamării în românește. În general, se poate observa retorismul artificial al vorbirii personajelor.

Interesant este de remarcat că C. Negruzzi, odată cu perfecționarea artei sale scriitoricești, descoperă procedeul realist al notării graiului viu. Douăzeci de ani după compunerea nuvelei romantice *Zoe*, ajuns la o fază nouă a creației sale, el intercalează în *Scrisoarea XXVI* (1850), reprodusă în seria *Negru pe alb*, următorul dialog:

„— Am venit să te rog de un lucru.

— A! îndată ce nu e vorba de bani, sunt gata să te ascult.

— Vezi dumneata, domnule Scripicescu, căsuța mea e bunișoară. Patru odăițe, ogradă bună cu gard, chiar la uliță...

— Hei, așa ș-așa. Nu e tocmai comodă. Ferestrele mici, coperămîntul vechi...

— Eu tot sunt un bătrîn singur c-un picior în groapă, lemn uscat bun de ars; mi-am luat de seamă și ți-o dau dumitale, că zău m-am săturat de a tot alerga după plata chiriei. Încai n-oi mai avea supărare și bătaie de cap, și-apoi dumneata mi-i pomeni poate cîteodată.

— Foarte mulțemesc, zise Scripicescu, nu primesc."

Dialogul reține aici numeroase particularități ale limbii vorbite, mai întîi în vocabular, cu moldovenismele: *ogradă, încai*; apoi variante fonetice: *a mulțemi*; variante morfologice: *mi-i pomeni* (mă vei pomeni); exclamații: *a!, hei!, zău!*; expresii: (a fi) „c-un picior în groapă", „așa ș-așa", „bătaie de cap". Notez totuși din vechile deprinderi ale scriitorului, stînd sub înrîurirea limbii franceze, construcția cu

infinitivul „m-am săturat de a tot alerga" (în locul construcției conjunctivale: să tot alerg).

Făcîndu-i să vorbească pe țăranii săi moldoveni, Creangă ne-a dat o limbă de o autenticitate fără pată. Reproduc din *Dănilă Prepeleac* (1876) următorul dialog:

„— Stăi, prietene, zise ist cu boii, care tot se smunceau din funie...

— Eu aș sta, dar nu prea vrea el să steie. Dar ce ai să-mi spui?

— Carul dumitale parcă merge singur.

— D-apoi... mai singur, nu-l vezi?

— Prietene, știi una?

— Știu, dacă mi-i spune.

— Hai să facem treampa: dă-mi carul și na-ți boii. Nu vreu să le mai port grija-n spate (...) Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur.

— Șuguiești, măi omule, ori ți-i într-adins?

— Ba nu șuguiesc, zise Dănilă.

— Apoi dar te văd că ești bun mehenghiu, zise cel cu carul. M-ai găsit într-un chef bun; hai, noroc să dea Dumnezeu! Să-ți aibi parte de car, și eu de boi."

Caracterul de limbă vorbită al dialogului reprodus rezultă în primul rînd din vocabularul lui, cu moldovenismele: *a șugui, treampa, mehenghiu* etc.; din variantele morfologice: *ți-i* (îți este), *mi-i spune* (îmi vei spune); prin imperativul dat prin conjunctivul asociat cu pronumele în dativ: „să-ți aibi parte"; prin propozițiile interogativ-exclamative: „nu-l vezi?", „știi una?", „noroc să dea Dumnezeu!"; din expresii ca: „a găsi (pe cineva) într-un chef bun". Limba vorbită este atîta de credincios redată de Creangă, încît ea impune cititorului înălțările și coborîrile tonului. Apoi, fără alte indicații descriptive, ni se pare că și vedem pe oamenii care vorbesc numai fiindcă îi ascultăm, într-atît de vie este limba lor.

Personajele lui Caragiale vorbesc o limbă de un realism cu nimic mai prejos de cel al oamenilor lui Creangă. Numai că cele dintîi aparțin altor categorii sociale. În locul țăranilor lui Creangă, trăind în cercul tradițiilor lor și vorbind o limbă care trebuie să fi fost și aceea a strămoșilor lor, apar personajele caragialiene, oameni din acea mică-burghezie apărută odată cu noul stat, infectați de politicia-

nism sau trăind ca o funcționărime servilă și parazitară. Limba acestor oameni *datează*. Ei vorbesc limba unui moment de criză și a unei culturi neasimilate, fiindcă ea nu folosea decît păturii conducătoare, dar nu și masei exploataților. Iată un fragment din *O noapte furtunoasă* (1879) (pe care îl reproduc fără indicațiile de regie):

„Ipingescu: Onorabile! Știi cine-i tînărul ăsta?

Jupîn Dumitrache: Cine?

I.: Ăsta e ăl care scrie la «Vocea Patriotului Naționale».

J. D.: Nu mă nebuni!

I.: Parol.

J. D.: Ei, fugi că mor!

I.: D-apoi ce crezi! chiar el însuși în persoană: e băiat bun, d-ai noștri, din popor. El combate în articolul ăl de astă-seară, știi cu «sufragiul».

J. D.: Ei, bravo! Apoi de! să facem cunoștință. Cum e amorezat de Zița, mai știi! de unde a fost să iasă norocul fetii!

I.: Rezon! Așa ziceam și eu. Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Dumitrache Titircă, comersant, apropitar și căpitan în guarda civică. E d-ai noștri.

Rică: Sunt încîntat. Mersi de cunoștință.

I.: Dumnealui este cetățeanul Rică Venturiano, amploiat judiciar, student la Academie — învață legile — și redactor la «Vocea Patriotului Naționale». E d-ai noștri... ce să mai stăm să mai vorbim... îl știi...

J. D.: Da, toocmai astă-seară citeam cu nenea Nae, în gazeta dumneavoastră, cum scriți despre ciocoi că mănîncă sudoarea poporului suveran. Ei, bravos! îmi place! bine combateți reacțiunea, nu pot să zic, știi colea, verde, românește. Să vă ajute Dumnezeu ca să scăpați poporul de ciocoi.

R.: Domnule, dumnezeul nostru este poporul: *box populi, box dei!* Noi n-avem altă credință, altă speranță decît poporul. Noi n-avem altă politică decît suveranitatea poporului, de aceea, în lupta noastră politică, am spus-o și o mai spunem, și o repetăm necontenit tuturor cetățenilor: «Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm!»

J. D.: Bravos! să trăiești! Vorbește abitir, domnule. Ăsta e bun de dipotat.

I.: Hei, lasă-l că ajunge el dipotat curînd-curînd.

J. D.: Cum combate el, poate să ajungă și ministru..."

Caragiale notează numeroase neologisme de proveniență franceză: *onorabile, parol, rezon, mersi, amploiat, a combate, comersant* — uneori cu reproducerea pronunțării franceze, ca de pildă: a *prezanta*: toate explicabile prin influența culturii franceze, în care burghezia liberală găsise un aliat ideologic. Franțuzismele personajelor lui Caragiale sînt numai cuvinte izolate, elemente de vocabular, nu forme ale construcției, cum am putut nota la Negruzzi. Aceste franțuzisme au, apoi, un rol stilistic precis. Influența străină atît de slab asimilată de micii-burghezi ai lui Caragiale, fiindcă ea răspundea atît de puțin intereselor ei reale, produce deformații caricaturale: *apropitar, dipotat;* uneori nu prin adăugiri sau modificări de sunete, dar prin deplasare de accent, ca în: sufragiul, pentru: sufràgiul (universal).

Ca poet dramatic, Caragiale era ținut să diferențieze personajele sale. Astfel, Jupîn Dumitrache și Nae Ipingescu, deși atinși de înrîurirea străină, profitabilă conducătorilor lor interesați, păstrează forme și expresii regionale, cum sînt munteniismele: *ăl* (acel), *aia* (aceea), folosirea conjuncției finale: *pentru ca,* înaintea unei propoziții secundare obiective: „permite-mi pentru ca să-ți prezant"; apoi exclamații: *de, hei;* propozițiile exclamative: „nu mă nebuni!", „ei fugi că mor!", „d-apoi ce crezi!", „îmi place!", „să trăiești!" Simțul național este încă viu în Jupîn Dumitrache: „Ei, bravos! îmi place!" îi spune el lui Rică Venturiano, „bine combateți reacțiunea, nu pot să zic, știi colea, verde, românește".

Dumitrache își face însă o iluzie în ce-l privește pe Rică. Limba acestuia a devenit cu totul artificială, cu terminologia ei politică, împrumutată sferei de noțiuni a democrației liberale, ca de pildă: „suveranitatea poporului"; dar, mai ales, cu procedeele ei stilistice, desprinse din practica oratorică a demagogiei vremii, cum sînt repetările retorice: „am spus-o și o mai spunem, și o repetăm"; sau cu frazele coordonate prin aceleași cuvinte repetate la începutul fiecăreia dintre ele, adică prin procedeul numit anaforă în tratatele clasice de retorică: „Noi n-avem altă credință... Noi

n-avem altă politică". Rică Venturiano vorbeşte, cum se spune, ca la carte, deşi semidoctismul lui apare în stîlcirea proverbului latin, devenit la el *„box populi, box dei"*, conform tendinţei mai vechi a limbii noastre de a trece pe *v* în *b* (lat. *veteranus* devine rom. : bătrîn).

Influenţele absorbite din gazetăria vremii au corupt cu totul vorbirea lui Rică Venturiano. Ca totdeauna, Caragiale dă şi aici o valoare alegorică numelor purtate de personajele sale, acela al lui Venturiano fiind derivat din lat. *venturum* (viitor). Redactorul foii *Vocea Patriotului Naţionale* (gazetă scrisă în jargon eliadist, după cum dovedeşte şi adjectivul din titlul scris cu *e* final, ca în italieneşte) este un om al viitorului numai în sensul că este un arivist. Înţelegîndu-şi vremea, el şi-a însuşit limba politicianismului liberal, care trebuia să-l ajute în ascensiunea sa. Ipingescu şi Dumitrache, care se pregătesc să-l ajute la aceasta, îi prezic un viitor de seamă. „Asta e bun de dipotat", spune Jupîn Dumitrache... „Cum combate el, poate să ajungă şi ministru".

Caragiale notează, deci, limba vorbită cu un realism deopotrivă cu al lui Creangă, dar cuvintele, formele, expresiile şi construcţiile puse în gura oamenilor săi caracterizează nu numai pe aceşti oameni, ci şi atitudinea critică a scriitorului faţă de ei. Limba folosită de Caragiale este limba realismului critic.

1952

ASPECTE ALE LIMBII ŞI STILULUI LUI I. L. CARAGIALE

Oricine străbate operele lui I. L. Caragiale cu intenţia de a nota unele din aspectele limbii şi stilului lor nu poate trece peste o primă şi fundamentală observaţie. Comparînd între ele opere aparţinînd unor genuri literare deosebite sau chiar diferitele fragmente ale aceleiaşi opere, oricine trebuie să distingă între limba şi stilul personajelor caragialiene acelea pe care autorul le foloseşte pentru a caracteriza aceste personaje şi pentru a zugrăvi mediul lor, şi cele ale scriitorului însuşi, atunci cînd vorbeşte în numele său şi fără o altă intenţie evocatoare. Cele dintîi sînt ale autorului dramatic şi ale povestitorului, celelalte — ale publicistului, ale scriitorului politic şi filozofic. Stabilirea deosebirii şi chiar a contrastului dintre aceste două categorii este plină de consecinţe nu numai pentru cunoaşterea fizionomiei întregii opere a lui Caragiale, dar şi pentru aceea a atitudinii lui, prezentă şi activă chiar acolo unde n-o teoretizează şi n-o exprimă în chip analitic.

Limba şi stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră. Procedeul care permite unui autor dramatic şi unui povestitor să facă astfel încît în dialogurile şi naraţiunile lui să se audă felul de a vorbi al personajelor sale, prin notarea particularităţilor de vocabular sau de construcţie ale acestora, nu este prea vechi în literatura noastră. În prima jumătate a veacului trecut el nu e folosit. A apărut mai tîrziu, odată cu primul roman istoric, cu *Ciocoii vechi şi noi* al lui N. Fi-



limon, cu unele din schițele lui C. Negruzzi, cu comediile lui V. Alecsandri, cu scrisorile lui I. Ghica. Creangă și Caragiale au dus procedeul la perfecțiune. Între acești doi scriitori există însă importante deosebiri chiar în această privință. Creangă a transcris vorbirea țăranilor moldoveni fără a fi aparținut el însuși altei sfere lingvistice. Vorbirea acestora este și vorbirea lui.

Caragiale a notat însă limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viață și cultură. Notarea limbii vorbite și a stilului oral sînt, deci, la Caragiale nu numai un procedeu realist descriptiv, dar și unul critic. Cînd vorbește Trahanache sau Cațavencu, Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu sau Rică Venturiano, personajele din *High Life* sau din *Art. 214,* înregistrăm lămurit, împreună cu particularitățile de vorbire ale tuturor acestora, atitudinea scriitorului față de ele, față de inteligența, nivelul lor de cultură, categoriile sociale cărora le aparțin. Această atitudine este negativă și biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale.

Mai există și o altă deosebire între limba lui Creangă și a lui Caragiale, inclusă pînă la un punct în constatarea precedentă. Dănilă Prepeleac, Ipate și Chirică, moș Ion Roată, Nichifor Coțcariul, ca și povestitorul *Amintirilor* vorbesc limba strămoșilor lor dintr-un lung trecut. Limba lor — — graiul moldovenesc — este aceea a unei părți a poporului nostru într-o perioadă mai lungă a existenței sale. În limba personajelor sale, Caragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale în ultimele decenii ale veacului trecut. Oamenii din *Comedii* și *Momente* aparțin burgheziei muntenești de după 1870, infestată de politicianism, micii-burghezii, funcționărimii bucureștene, trăind servil și parazitar în cadrele organizării de stat. Situația este evidentă pînă în cele mai mici amănunte ale exprimării lor. Spre deosebire, deci, de limba lui Creangă, aceea a personajelor caragialiene *datează,* este strîns legată de un anumit moment din viața statului și a poporului nostru.

În fine, deși Creangă își individualizează și el eroii săi, el n-o face prin mijloace lingvistice. Ipate și Chirică, Dănilă Prepeleac și moș Nichifor Coțcariul sînt oameni cu caractere și tendințe felurite, dar individualitatea lor apare din felul acțiunilor, nu din acela al vorbirii lor. Aceasta din urmă

este omogenă pentru toate personajele lui Creangă. Alta este împrejurarea la Caragiale. Individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întîi din modalitățile lor de a se exprima. S-ar putea stabili tipurile cărora le aparțin individualitățile caragialiene împreună cu particularitățile lingvistice corespunzătoare.

În primul rînd, *clasa socială:* în afară de burghezia politicianistă și mica-burghezie funcționărească — despre care am vorbit și care a reținut mai mult pe scriitor — moșierii; mărginașii orașelor, ca, de pildă, în *Cănuță, om sucit;* țăranii, ca în *Năpasta* sau în dialogul *Cum se înțeleg țăranii;* o anumită burghezie rurală, ca în *La hanul lui Mînjoală, La conac, În vreme de război.* Apoi *regiunea:* pe moldoveni în *Telegrame;* pe ardeleni în *Un pedagog de școală nouă* și în seria celorlalte schițe care o completează pe aceasta. Apoi *profesiunea:* negustorii, avocații, profesorii, gazetarii, funcționarii etc. Cînd a schimbat mediul povestirilor, coborînd în timp pînă în epoca fanariotă, ca în *Kir Ianulea,* sau deplasîndu-se în Orient, ca în *Pastramă trufanda* sau în *Abu-Hassan,* limba acestor povestiri s-a colorat în consecință. Poet dramatic sau epic, limba a fost pentru Caragiale principalul mijloc al caracterizării psihologice și sociale a oamenilor aduși de el în scenă sau despre care a povestit ceva. Împrejurarea este remarcabilă mai ales în povestirile, nuvelele și schițele caragialiene. Căci teatrul, ca spectacol, depășește de fapt procedeul lingvistic, prezentînd fizionomii individuale, veșminte, interioare, obiecte de tot felul, toate detaliile concrete ale mediului omenesc. Caracterizarea psihologică și socială a omului este sprijinită în teatru din zeci de direcții. În narațiunile lui Caragiale, elementul descriptiv este însă foarte comprimat. Rareori ne-a dat Caragiale portrete fizice, aspecte vestimentare sau peisaje. Foarte rar a descris interioare și lucruri. Se poate spune că personajele narațiunilor caragialiene, mai ales ale schițelor, trăiesc într-un mediu aproape vid. Limba acestora și a autorului despre ele, vocabularul lor și particularitățile fonetice și morfologice, felurile frazei și construcțiile sintactice, precum și alte multe detalii ale limbii și ale stilului, sînt principalele mijloace de care se folosește autorul pentru a zugrăvi individualitatea oamenilor săi și categoria lor tipică și generală.

Manevrînd aceste mijloace, Caragiale a realizat, în schițele sale dialogate, ceea ce s-ar putea numi tipul pur al dramei, adică al uneia în care, lipsindu-se de orice caracterizare scenică, face ca personajele să trăiască numai prin felul vorbirii lor și al dialogului care se țese între ele. Ni se pare că-i vedem pe acești oameni numai pentru că îi ascultăm. Înțelegem caracterul lor, le pricepem lumea relațiilor sociale care-i încadrează și călăuzesc, ba chiar ni se pare a-i vedea în carne și oase numai pentru că-i putem urmări în chipul lor particular de a se exprima.

Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este, deci, un mijloc al datării, al localizării, al tipizării ; ca atare, un mijloc al criticii. Numai ascultîndu-le înțelegem cărui moment al timpului și cărei regiuni le aparțin, care este atitudinea scriitorului față de acestea, ce defecte sau vicii sînt satirizate în ele. Pentru a împlini toate aceste funcțiuni, limba personajelor lui Caragiale este mai întîi o limbă vorbită, și acesta este primul punct care trebuie stabilit cu precizie. Caragiale a ironizat în mai multe rînduri declamația retorică sau lirismul dulceag în exprimarea unor scriitori. În *Cîteva păreri*, analizînd în manieră umoristică o scenă din *Hernani* a lui V. Hugo, apoi în parodiile *Dă mult, mai dă dămult* și în *Smărăndița*, el ne-a dat oarecum negativul propriei lui arte poetice. Ceea ce ne-a indicat el aici drept obiectul repulsiei sale este rețeta literară și așa-zisul scris *frumos*. În toate momentele de eclipsă a realismului, adică ori de cîte ori scriitorii, în loc să observe viața, au recurs la modele și au crezut în valoarea regulilor generale, s-a format o frazeologie literară, reputată a fi forma artistică prin excelență, aceea în care fuzionau procedeele autorilor beneficiari, într-o anumită epocă, de o prețuire mai mare.

Caragiale a disprețuit însă rețetele și modelele, procedeele tradiționale și consacrate. În locul varietăților de stil recomandate de vechile tratate de retorică, el afirmă necesitatea unuia singur, a stilului pe care, în *Cîteva păreri*, îl numește *potrivit*. Acest stil potrivit este, în primul rînd, stilul vorbit, adică acel fel al exprimării adaptat la nevoile comunicării dintre două persoane puse față în față și care transmite nu numai o idee, dar și timbrul ei însoțitor, acela care exprimă afectul vorbitorului și este menit să influențeze pe convorbitorul lui.

Formele stilului vorbit sînt foarte numeroase la Caragiale. Notăm, mai întîi, mulțimea frazelor interogative și exclamative introduse prin : *aha !*, *ași !*, *ai ?*, *aide !*, *aida* (la masă), *de !*, *ei ?*, *ei*, *ș-apoi !*, *ei*, *ași !*, *haide*, *de !*, *hait !*, *ia poftim !*, *iacătă-l !*, *tii !*, *vezi !* etc. Notăm, de asemenea, lungiri de sunete : *băătrîni-bătrîni*, *vorrba !*, *ajutooor !* etc. ; contrageri : *p-aci ți-e drumul*, *du-te-ntr-o politie*, *du-t' te plimbă* (du-te de te plimbă), *pîn-a dat* (de fundul lăzii), *pîn-oi pleca*, *p-ala-l vreau eu*, *parc-ai fi-ntîlnind*, *al'dată*, *un'te duci*, *șaptesprece*, *douășunu*, *da un' să-ți găsesc* (dar unde să-ți găsesc), *tat'tău*, *da te-ntorci ?* (dar te întorci ?) etc. ; onomatopee : *cîr-mîr* (nu mai încăpea), *șart !*, *part !*, *trosc !*, *pleosc !* (patru palme), *bîldîbîc !*, *zdrong* etc. ; repetări de cuvinte : *fețe-fețe*, *încet-încet*, *haidem-haidem*, *șontîc-șontîc*, *sfîrșitul sfîrșitului*, *ce-i drept e drept*, *bată-te să te bată*, *precum stropul de rouă cade*, *cade mereu căutînd odihnă ; asemenea căutînd odihnă trece*, *mereu trece sufletul omului* etc.

Foarte numeroase sînt, apoi, zicerile tipice, proverbe, idiotisme, printre care sînt de remarcat multe locuțiuni verbale : *de-a berbeleacul*, *a face fețe-fețe*, *a trece ca un cîine prin apă*, *uită-te la față și mă-ntreabă de viață*, *d-a-n picioarele*, *a face vînt*, *a rămîne jos* (a nu putea trece, a nu putea rămîne așa), *a nu ști nimic la sufletul său*, *a mijloci proces*, *a face bunătate*, *a lua gaia*, *a da de mal*, *a-și scoate focul de la inimă*, *a-și găsi beleaua*, *moși pe groși* etc., etc. Tot din rîndul mijloacelor folosite de stilul vorbit fac parte și construcțiile incoordonate, așa-zisele anacolute, ca în exemplele : „Băiatu dintîi, pe cînd se-ntorcea de la Smirna, i se cufundase corabia încărcată...", „Or să-l vîre întîi în temniță, și pe urmă, cînd i-or da drumul, să-ntinză mîna pe la porțile ălora de i-a-ndopat cu atîtea bunătăți și daruri...", „Strigă pomojnicul : «Cine-i ?» Hoții cei doi, fugi care-ncotro !" Notez și un exemplu al procedeului afectiv constînd din repetare cu inversarea ordinii cuvintelor : „O să-ți rup oasele... Oasele am să ți le rup."

Nu vreau să istovesc toate modalitățile exprimării orale în stilul lui Caragiale, căci acestea ar putea procura ele singure materia unei lungi cercetări. Dar chiar din puținele exemple citate rezultă destul de limpede una din caracteristicile limbii pe care Caragiale o pune în gura persona-

jelor sale și a aceleia folosită de el însuși atunci cînd vorbește despre ele. Această limbă vorbită aparține însă unui loc și unui timp, adică unei regiuni și unui moment istoric; ea este localizată și datată. Ea este, mai întîi, o limbă muntenească. Însușirea aceasta provine din multele ei variante fonetice și morfologice. Pentru variantele fonetice observ formele: *pîntre* (printre), *pîn cîte* (prin cîte), *pîn căciulă, pîn lume, pîn degete, păcum* (precum), *daca, consumății, a mînține, sîrman, balton*. Observ, de asemenea, iotacizarea: *scoț, pierz, ascunz, simț*. Cît despre variantele morfologice, Caragiale a notat forma muntenească a pronumelui demonstrativ *a* — pentru *aceea, acea ; ăla* — pentru *acela ; ăsta* — pentru *acesta*, ca în exemplele: „Una dintre fetele lui Zamfirache Ulierul... a de s-a logodit cu Ilie Bogasierul... a mai micșoară... a din urmă..." Acest pronume demonstrativ este uneori postpus: „negustorilor ălora...", „articolul ăl de astă-seară"; alteori este dat în acuzativ fără prepoziție: „ăsta parcă-l mai puseși odată la lot". Printre variantele morfologice (mai generale, dealtfel) subliniez încă formele alterate ale pronumelui personal, în exemplele: *nepoati-si, nen'tu, nen'su* ; și ale viitorului redat prin: *oi, ăi, om*, de pildă: „pîn-oi pleca", „cum ăi putea", „ăi auzi", „ăi goni", „ăi fi putînd", „om vedea" etc. Tot aci se cuvine să amintesc folosința foarte frecventă pe care Caragiale o dă așa-zisului mai-mult-ca-perfect perifrastic (întîlnit, dealtfel, nu numai în Muntenia): „A fost uitat s-o asigureze...", „Abu-Hassan și-a povestit toate întîmplările de cînd s-a fost trezit din somn dimineața pînă a doua zi...", „Eu chiar i-am fost făgăduit prietenului Abu-Hassan să-l căpătuiesc...", „Ceruse împrumut o mică sumă unui prieten pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mai mult". De asemenea amintesc compunerea cu gerunziul în locul participiului trecut, ca, de pildă: „parc-ar fi-ntîlnind pe omul dumitale", „să mă fi cunoscînd?" Notez folosirea populară a formei reflexive a verbului cu funcțiune pasivă: „Aseară s-au prins doi inși, un bulgar și un italian..." Personajele lui Caragiale mai întrebuințează persoana I a indicativului prezent de la verbul *a putea*, cu modificarea în temă: *poci*, adeseori auzită în Muntenia, dar nu numai aci. Într-un rînd întîmpinăm și forma participiului trecut a verbului *înțelege*, construit altfel decît verbele cu tema terminată în *d* sau *g*, care își schimbă această terminație cu *s* : „Ai înțelegut (prin analogie cu: priceput, așternut, bătut, început, încrezut, petrecut etc.) unde bătea vorba Tarsiții priotesii?"

Dacă pentru funcțiunea localizatoare a limbii personajelor lui Caragiale am dat cîteva exemple în legătură cu particularitățile ei fonetice, morfologice sau cu unele forme verbale, pentru facultatea ei de a data, adică de a se lega de un anumit moment al timpului, exemplele sînt de căutat mai ales în vocabular. Împrejurarea este explicabilă dacă ne gîndim că formele sînt mai mult sau mai puțin statornice, în timp ce vocabularul reprezintă partea mai mobilă a limbii, aceea care stă în legătură cu dezvoltarea societății, cu noțiunile noi pe care le primește, cu influențele cărora li se deschide.

Studiul vocabularului lui Caragiale este unul din cele mai interesante pentru cine dorește să urmărească mai de aproape procedeele artei sale. Scriitorul care ne-a dat, în opera sa, unul din momentele cele mai de seamă ale limbii românești în veacul al XIX-lea, ne-a prezentat limba noastră în momentul cînd ea păstra încă, în atîtea din elementele mobile ale vocabularului ei, amintirea secularei apăsări turcești și fanariote. Cuvintele provenind din sectorul acestor influențe nu sînt însă egal repartizate în întregimea operei caragialiene. Cînd scriitorul așază narațiunea sa într-un mediu presupus a fi rămas neatins de influența străină, în mediul rural, ca în *La hanul lui Mînjoală, În vreme de război, La conac*, nu întîmpinăm nici unul sau aproape nici unul din termenii, altfel atît de numeroși, de proveniență turcească sau grecească. În *Calul dracului* însă, adică în povestirea cu multe elemente de supranatural, în care vorbesc zîna transformată în cerșetoare și băiatul pribeag, care nu este altcineva decît personajul infernal Prichindel, tratat aici în manieră amabilă, turcismele și grecismele își fac apariția. Aceste personaje sînt însă, în întruparea lor pămînteană, un fel de aventurieri, oameni trăind pe drumurile țării, cu o experiență mai întinsă decît a ruralilor. Nu este, deci, de mirare că în vorbirea acestora apar turcismele: *tacrir, pușlama, belea, boi* (statură, înfățișare), *coșcogea, agiamiu, bidiviu* ; grecismul: *aghioase* ; pentru a nu mai vorbi de alte cuvinte ca *terchea-berchea*, sau *cioflingar*, cel

dintîi de origine maghiară, celălalt reprezentînd o corupţie a cuvîntului german *Schuhfliker* — cuvinte pătrunse probabil mai întîi în mediul orăşenesc. Cînd povestirea se referă la mica-burghezie, negustori sau mărginaşi ai oraşelor, turcismele şi grecismele apar din nou cu funcţiunea de a picta mediul. Despre Cănuţă, om sucit ni se spune : „S-a culcat îmbrăcat pe mindir şi a dormit tun pînă în ziuă, parcă făcuse un ziafet". Într-un dialog : „Mă iertaţi, sărut mîna, răspunde cu glasul ca miambalul jupînul" (lui Cănuţă, unei doamne). Moartea lui Cănuţă se produce : „dintr-un nimic, pentru un moft" etc.

Termenii datoraţi acestor influenţe revin ori de cîte ori o cer nevoile evocării, şi sporesc, cum este natural, în naraţiunile orientale sau în cele legate de mediul fanariot, indicînd, prin felul cum sînt grupate, sectoarele de influenţă mai întinsă.

Întîmpinăm astfel turcismele din domeniul vieţii militare : *olac* (curier, ştafetă), *meterhanea* (muzică militară), *levent* (soldat din marina turcă, călăraş, voinic) ; din comerţ : *bogasier* (negustor de manufactură), *aliş-veriş* (mers bun al afacerilor, negustorie), *chesat* (lipsă de vînzare), *selemet* (sfîrşit rău, ruină), *isnaf* (breaslă, breslaş) ; moravuri : *şart* (cuviinţă, datină, obicei, regulă), *belea* (supărare, necaz, încurcătură), *marafet* (mijloc viclean, nazuri), *giumbuş* (comedie, haz), *ififliu* (lefter, afif) *bacşiş* (dar în bani), *chiolhan* (chef, banchet, veselie), *ziafet* (petrecere cu mîncare, băutură şi muzică), *tabiet* (deprindere regulată, confort) ; expresii ale abuzului şi ale dispreţului : *hatîr* (favoare), *soitar* (bufon, caraghios), *agiamiu* (începător, novice), *puşlama* (secătură, om de nimic), *pehlivan* (acrobat, saltimbanc, înşelător), *cenghene* (ţigan), *budala* (gogoman), *zamparagiu* (ştrengar, desfrînat) ; jocuri : *otuzbir, ghiordun, cacialma* (tragere pe sfoară), *merchez* (dibăcie în jocul de cărţi) ; apoi şi în alte domenii mai puţin reprezentate, ca : justiţie : *mufluz* (falit), *tacrir* (interogatoriu) ; îmbrăcăminte : *sileaf* (brîu în care se înfig arme), *ibrişim* (mătase răsucită pentru cusut sau brodat), *ipingea* (manta de ploaie) ; artă culinară : *zumarica* (prăjitură), *mezelic* (mezel, seminţe de dovleac, dres, aromă) ; arhitectură : *sagnasiu* (un fel de balcon) ; animale : *bidiviu* (cal frumos şi sprinten). Mai însemnez şi adverbele şi adjectivele : *techer-mecher* (pe sus, cu nepusă masă), *coşcogea, gogiamite* (foarte mare), sau interjecţia : *helbet!* (desigur, fără grijă), aceasta din urmă aparţinînd unei categorii puţin reprezentate, desigur pentru motivul că limba turcă n-a fost niciodată la noi o limbă de conversaţie.

În ce priveşte termenii de provenință neogreacă, categoriile de mai sus sînt reprezentate, pentru viaţa militară, cu : *palicar* (soldat grec, voinic) ; pentru moravuri, cu : *dichis* (bună rînduială, rost, găteli femeieşti), *exoflisi* (a se scăpa de cineva), *isichie* (linişte, tihnă), *filotim* (darnic, galanton) ; pentru administraţie şi justiţie, cu : *politie* (cetate), *clironom* (moştenitor) ; pentru comerţ, cu : *taxid* (călătorie în străinătate pentru aducere de mărfuri) ; pentru expresia dispreţului, cu : *pramatie* (om de soi rău) ; la care se adaugă termenii în legătură cu expresia sentimentelor, ca : *parapon* (supărare, mîhnire, necaz), *pandalie* (furie, hachiţă, toane) şi cu viaţa nobiliară şi rangurile de nobleţe, precum : *ipochimen* (persoană, personaj), *protipendadă* (rang de frunte în clasa boierească), *evghenist* (nobil), *simandicos* (cu vază, distins, respectabil) ş.a.

Influenţa turcească a început să scadă către mijlocul veacului trecut, scoţînd din uz multe din cuvintele înşirate mai sus, care astăzi nici nu mai sînt înţelese. Influenţele orientale se retrag în faţa noilor înrîuriri apusene. Partea mobilă a vocabularului primeşte noi termeni din sorgintea corespunzătoare. Este drept că sub aparenţele noi stăruiau adeseori vechile deprinderi, mai ales atunci cînd în noul stat, el însuşi un instrument politicianist al exploatării, fondul vechi de cuvinte mobile reapare. Limba prin unele elemente de vocabular suferise însă modificări adînci.

Caragiale ne-a înfăţişat această stare de lucruri într-un articol al său din *Gazeta poporului*, 1895, intitulat *Grămătici şi măscărici*, în care paralelismul situaţiilor în epoca fanariotă şi în epoca liberală este subliniat prin paralelismul vocabularului. Altădată, ne spune Caragiale, boierii, lipsiţi ei înşişi de învăţătură, întreţineau pe lîngă ei grămătici, copii, „mai mult sau mai puţin deştepţi, ieşiţi din rîndurile mojicimii şi procopsiţi cu carte şi condei la umbra mănăstirilor greceşti". Aceştia scriu zapisele şi jelbile boierului. Dar afară de grămătic „orice boier care se respecta mai avea încă un alt slujbaş intelectual, tot atît de neapărat

unei curţi boiereşti cu întinse relaţii sociale. Pe atunci, cînd nu se pomenea de viaţă publică şi cînd *elita socială* şi *high-life* se numea *protipendadă*, boierul, în loc de *Capşa* şi de bar, avea sindrofie şi chefuri acasă, numa-n işlicel şi-n meşi; în loc de *Hugo* avea un taraf de lăutari şi un măscărici. Slujba acestuia era să spuie caraghioslîcuri la chef, să păcălească pe musafiri şi chiar pe stăpînu-său, şi să spună pe greceşte cucoanelor ceea ce damele aud azi pe franţuzeşte la Hugo". Boierii, continuă Caragiale, mai foloseau pe măscărici punîndu-l să înjure cu trivialitate pe rivali atunci cînd erau „scîrbiţ[i] pînă-n suflet că [i-]a scos vodă de la ipolipsis". Locul grămăticilor şi măscăricilor îl luaseră noii gazetari ai regimului burghez şi liberal. „Aceştia nu mai scriu jelbi la Divan şi la Domnie; dumnealor fac articole politice în privinţa prerogativelor coronarii şi asupra tacticii de opoziţie în urma evenimentelor de la 3 octombrie — dată fatală pentru bazele regimului parlamentar. Se-nţelege că precum jalba scrisă de grămătic o iscălea odinioară, cu pecetea de la inel, boierul de bună-credinţă, lumea schimbîndu-şi numai forma, tot aşa şi astăzi profesiunile de credinţă le scrie «cu îndelungă fidelitate» proletarul intelectual, iar boierul le subscrie «cu robustă convingere»."

Paralelismul este evident. Cele două situaţii se oglindesc şi în tabloul lor lingvistic. În lumea veche avem nu numai *grămătici* şi *măscărici*, dar şi: *protipendadă, sindrofie, chefuri, caraghioslîcuri, işlicel, meşi* şi *ipolipsis*; în lumea nouă: *high-life* şi *bar, articole politice, prerogative, tactică, opoziţie, evenimente, regim parlamentar, dată fatală, fidelitate, robustă convingere*. Dacă însă într-o altă frază, caracterizînd pe boierii de altădată în comparaţie cu cei de pe vremea sa, îi numeşte pe aceştia *cilibii* şi *subţiri*, primul termen al acestei caracterizări, de provenienţă turcă, strecoară în acompaniament ideea că ei rămăseseră deopotrivă cu aceia ai vechii ţări, din vremea exploatării turceşti.

Influenţa franceză apare mai întîi în frazeologia politică şi literară, dar cuprinde şi alte sfere de viaţă, pe măsură ce burghezia se deschidea din ce în ce mai mult acestei influenţe. Acţiunea ei este deocamdată destul de puţin adîncă, după cum o dovedesc două împrejurări surprinse de Caragiale cu rara lui intuiţie stilistică. Iată-l, în *O scrisoare pierdută*, pe Farfuridi perorînd în discursul său. Farfuridi se exprimă cu incoerenţă, dar în obişnuitul jargon politic al vremii, vorbind despre: *extremitate, exageraţiuni, chestiune politică, idei subversive, ocaziuni solemne, probe de tact* etc. Cînd însă personajul părăseşte tribuna şi depune haina demnităţii oratorice, dar continuă să se răfuiască cu adversarii, limbajul lui recurge la vechile expresii: „Ia scuteşte-mă cu mofturile d-tale!" îi strigă el lui Caţavencu. Şi după un moment: „Vă-nvăţăm noi, papugiilor!" Impetuozitatea mîniei dărîmă construcţia verbală neologistică, şi vechiul fond mobil de cuvinte, atît de bogat în exprimarea dispreţului, reapare. Adîncimea relativ mică a influenţei franceze se vădeşte şi în faptul că unele din neologismele datorate acesteia sînt, de fapt, barbarisme, sau sînt folosite cu pronunţia lor originală. În discursul său, Farfuridi întrebuinţează forma *depandă*, iar Pristanda îi cerea lui Trahanache: „Suspandaţi" (şedinţa); „permite-mi pentru ca să-ţi prezant pe cetăţeanul Dumitrache Titircă", i se adresează în *O noapte furtunoasă* Nae Ipingescu lui Rică Venturiano. Cînd un cuvînt străin apare într-o limbă în forma pronunţiei lui originale, este un semn că transplantarea lui este recentă şi că influenţa culturii respective a rămas superficială, deoarece n-a găsit încă mijlocul adaptării cuvintelor aduse cu sine la sistemul fonetic al limbii naţionale. Acesta este tocmai cazul formelor de care ne ocupăm.

În generaţia următoare, aceea a *Momentelor*, despărţită de personajele *Comediilor* printr-o viaţă de om, formele acestea dispar. Oamenii *Momentelor* au învăţat franţuzeşte. Ei întrebuinţează expresiile franceze fără nici o preocupare de adaptare a lor, nici măcar inabilă. Ei ţin *carnet mondain*, cultivă *la causerie*, se tem că o lege va trece *à la vapeur* prin Cameră, se apostrofează cu *espèce d'imbécile* etc. Apare, de asemenea, germanismul *ţal!*, strigat chelnerului pentru plată, şi expresiile engleze *high-life* şi *five o'clock tea*. Burghezia devenea cosmopolită.

Am arătat mai sus că influenţele franceze apar în vorbirea oamenilor lui Caragiale cu ocazia notării frazeologiei lor politice. Trebuie să adăugăm că în aceeaşi frazeologie apar şi infiltraţiile latinist-eliadiste, propagate prin presa liberală a vremii. Eliadismele lui Caragiale au însă un anumit tre-

cut, mai puţin cunoscut, şi care merită a fi amintit. După 1870, cînd Caragiale apare în publicistică, îndrumarea latinistă şi eliadistă domina încă în presa cotidiană şi în revistele literare ale capitalei. Cine citeşte astăzi *Românul* lui C. A. Rosetti şi *Transacţiunile literare şi ştiinţifice* sau *Revista contimporană* găseşte imaginea ravagiilor pe care le produsese încercarea de reformare a limbii noastre prin apropierea de izvoarele latine sau de formele altor limbi romanice moderne. A fost, oare, Caragiale contaminat, în vreunul din momentele începuturilor sale, de curentele lingvistice foarte generale pe atunci? Răspunsul acestei întrebări nu poate şovăi decît dacă nu ţinem seama de ironia caragialiană, activă chiar din primele clipe ale publicisticii sale. În 1874, Caragiale publică în *Revista contimporană* o poezie intitulată *Versuri*, care voia parcă să facă dovadă că autorul ei ştie să se exprime în jargonul literar al vremii: „Plecat pe cărţi bătrîne, consumă-ţi anii toţi/, Sacrifică-ţi vederea, cătînd fără-ncetare/ Ca să găseşti ideea funestă pentru care / S-alerge-n valuri sute de mii de sacerdoţi."

Poezia continuă cu aceeaşi abundenţă de neologisme latiniste sau cu forme eliadiste, precum: *armate formidabili, nenumerabili brute, mortali* (pentru: muritori) etc. În acelaşi an, începînd să colaboreze la revista *Ghimpele*, Caragiale publică un şir de cronici în aceeaşi manieră latinist-eliadistă, al căror caracter umoristic nu mai lasă nici o îndoială asupra intenţiilor sale polemice faţă de o anumită parte a gazetăriei şi literaturii vremii. Cea dintîi dintre aceste contribuţii, o „cronică fantastică", descrie, folosind ficţiunea unei lumi exotice, propria noastră capitală faţă de ale cărei moravuri are aerul că încearcă mirare. Întreaga naraţiune foloseşte vocabularul şi formele categoriilor publicistice care provocau ironia lui, ca: *prin escelinţă, lugubră fantazie, fatigă, încîntămînt, primatur* etc. Comicul paginilor de felul acestora provine, în primul rînd, din înfăţişarea schimonosirii verbale a anumitor cercuri publicistice ale vremii, şi constituie una din primele satire caragialiene. Aceste pagini sînt premisele discursurilor lui Farfuridi şi Caţavencu, ca şi ale articolului lui Rică Venturiano din *Vocea patriotului naţionale*, adevărat compendiu al frazeologiei liberale, cu franţuzismele, latinismele şi eliadismele ei: „Democraţiunea romană, sau mai bine-zis ţinta Democraţiunii romane

este de a persuada pe cetăţeni că nimeni nu trebuie a manca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Constituţiune... Nu! în van! noi am spus-o şi o mai spunem: situaţiunea României nu se va putea clarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilelui progres pînă ce nu vom avea un sufragiu universale." Această frazeologie neologistică, pe care, dealtfel, o mai corupe şi modul în care o articulează cititorii ei, a caracterizat-o Caragiale însuşi în articolul despre D. A. Sturdza, vorbind despre „calabalîcul de vorbe late, cu care falsa şcoală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci". Amănuntele lingvistice ale acestei frazeologii aparţin aceleaşi opere şi aceluiaşi curent.

Cu particularităţile observate în urmă depăşim funcţiunea de *datare* a limbii personajelor lui Caragiale şi intrăm în domeniul funcţiunii ei *critice*. Aceste particularităţi ne introduc în realismul critic al limbii caragialiene. Notîndu-le, Caragiale ne face să simţim nu numai epoca, după ce ne-a făcut a simţi provincia în care trăiesc oamenii săi, dar şi atitudinea scriitorului faţă de aceştia. Caragiale a luat o atitudine critică faţă de numeroase tendinţe şi grupuri sociale ale timpului său, dar în special împotriva politicianismului liberal şi a creaturilor lui trăind parazitar în cadrul statului, adaptat intereselor acestuia. Atitudinea critică a lui Caragiale a pus în evidenţă falsul democratism, pretenţia unei culturi neasimilate, prostia şi vulgaritatea. Urmărind-o în manifestarea ei lingvistică, atitudinea critică a lui Caragiale foloseşte mijloace dintre cele mai felurite. Pe unele din ele le-am semnalat mai sus. Un altul este folosirea locurilor comune, a expresiilor consacrate şi care corespund unei idei curente, nu numai în *Comedii*, dar şi în *Momente*. Acestea din urmă, publicate în ziarul *Universul*, începînd din 1899, reţin cîte un aspect din moravurile sau evenimentele vremii, apărînd ca un comentar al lor.

Ingeniozitatea lui Caragiale a constat, în aceste cazuri, să surprindă locurile comune ale momentului, micile fraze gata făcute, cele care se impuneau tuturor şi dispensau pe vorbitor de examinarea proprie a faptelor şi de exprimarea personală. În 1900, Curtea de casaţie aduce o decizie cumpănită într-o afacere criminală. Momentul este fixat în schiţa *O lacună*. Într-o discuţie, la berărie, între mai mulţi prieteni

funcţionari, Lache Diaconescu constată că „legea noastră penală prezintă o lacună“: lipsa pedepsei cu moartea. I se replică „în numele principiilor moderne“. Sache Protopopescu „se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu“. *Lacuna legii penale, principiile moderne, teoria barbară* — fac parte din ţesătura verbală a momentului.

Dacă există, prin vocabular, o limbă a unei întregi epoci, există şi una a unor răstimpuri mai scurte, în care cuvintele intră în asociaţii constrîngătoare, dar instabile: vremea le destramă curînd. În mod general se poate spune, dealtfel, că totdeauna, pentru a se exprima, vorbitorii lui Caragiale recurg la asociaţiile prestabilite ale limbii, la felurile mai mult sau mai puţin obşteşti ale vorbirii unui moment. Să ascultăm încă o dată ce ni se spune despre Lache Diaconescu: „...Lache a intrat deja în dezbatere şi «pentru prima oară în viaţa lui», trebuie să constate cu regret că legea noastră penală prezintă o lacună... De astă dată însă Lache întîmpină o opoziţie crîncenă. Mai cu seamă Sache Protopopescu se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu cu un formidabil bagaj de argumente ştiinţifice.“ În acest text vorbeşte autorul, dar, printr-un procedeu asupra căruia vom reveni, în vorbirea lui intră expresiile personajelor sale. Astfel de expresii: *pentru prima dată în viaţa mea, a constata cu regret, opoziţie crîncenă, bagaj formidabil de argumente* — sînt tot atîtea legături de cuvinte pe care vorbitorii, incapabili ei înşişi de o gîndire proprie, le extrag din recuzita expresiilor consacrate ale limbii contemporane. În *Reformă* citim: „Suntem în epoca reformelor; spiritul public se agită asupra atîtor şi atîtor chestiuni, toate «vitale, a căror rezolvare nu mai poate suferi întîrziere».“ Scriitorul închide ultimele cuvinte între ghilimele, le atribuie adică unui personaj tipic care se exprimă în locurile comune ale epocii.

Însăilări tipizate de cuvinte, ca acestea, sînt foarte numeroase în Caragiale. Consemnîndu-le, scriitorul ne face a înţelege ce gîndeşte despre inteligenţa personajului care le întrebuinţează şi a grupului său: mica-burghezie politicianistă şi funcţionărească, imbecilizată prin îndepărtarea de la oricare din formele creaţiei, refugiată în automatismele vorbirii.

Pentru a zugrăvi lipsa de cultură şi decăderea intelectuală a personajelor sale, Caragiale a recurs la numeroase procedee ale comicului verbal: deformări de cuvinte: *iconomie, odicolon, compromenta, intidenţie* (pentru: *intendenţă*), *catindat, dipotat, vanghelistul, subfirugul, asenţie* (pentru: *esenţă*), *vitrion, revuluţie, polinez* (pentru: *polonez*), *ostroment, apropitar, grandirop* (pentru: *garderobă*), *bagabont, canţilerie, cremenal, isplica* etc.; etimologii populare: *cerneală violentă, intrigatoriu* (pentru: *interogatoriu*), *vermult* (pentru: *vermut*), *Marcu Aoleriu, geantă latină* etc.; ticuri verbale: *ei, aşi!, parol!, c'eşt' copil?, eşti teribil, monşer, parol!, mă-nţelegi!, aveţi puţintică răbdare!*

Mijloacele comicului verbal nu sînt găsite de Caragiale numai în vocabularul oamenilor pe care-i observă, dar şi în particularităţile lor morfologice şi sintactice. O trăsătură adeseori notată de scriitor în vorbirea oamenilor inculţi este, de pildă, lipsa acordului dintre subiect şi predicat: „Şi spiţerii nu ştiu ce-a făcut, ce-a turnat pe bilet şi-n două minute a ieşit iar dungile la loc“, „Te-a căutat doi inşi“, „Camerele s-a-nchis de săptămîna trecută“. Mari efecte de umor a scos Caragiale dintr-o anumită legătură între propoziţia principală şi cea secundară a unei fraze prin conjuncţia — *pentru ca*: „Asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie“, „Nu face să lăsăm damele pentru ca să ne aştepte“, „Cînd orice asasin, mă-nţelegi, plătit de o mînă cremenală, poate pentru ca să vie“, „Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ţi prezant pe cetăţeanul Titircă“. Comicul acestor construcţii provine de pe urma introducerii nepotrivite a unei propoziţii obiective prin conjuncţia: *pentru ca*, aceea care introduce de regulă o propoziţie finală. Vorbitorii care se exprimă astfel au, deci, aerul că exprimă un scop, cînd nu este deloc cazul s-o facă.

În schiţa *Proces-verbal*, unde este imitat stilul analfabet al administraţiei de pe vremuri, Caragiale a pus în lumină şi alte modalităţi ale exprimării inculte, cum este întrebuinţarea unor părţi de cuvînt fără complinirea necesară: „...d. Stavrache Stavrescu... după ce l-am eliberat azi-dimineaţă de la secţie, deoarece la prima cercetare ce am făcut-o aseară, pentru scandalul provenit (provenit din

ce ?)... o lampă sistem cu două fitiluri de porțelan cu abajur pentru suma de 18 lei, contestînd patru (cine ?) care pretinde proprietarul, iar dînsul susține (ce susține ?)... Avînd în vedere că după intervenția noastră pentru a împăca pe părți, am luat în cercetare (ce ?) și actele constatînd" etc. ; sau utilizarea unor construcții relative, cu omisiunea termenului cu care urma să se facă relația : „...ambele chiriașe împreună cu mama și mătușa lor l-ar fi insultat și chiar l-ar fi lovit, încît de abia a scăpat spre a veni să reclame, care noi n-am constatat" etc. Un cercetător viitor ar putea relua problema pentru a stabili toate categoriile, mult mai numeroase, ale comicului verbal și stilistic în proza lui Caragiale.

Am distins între funcțiunea critică, de localizare, datare, individualizare și tipizare a limbii personajelor lui Caragiale. Aceste felurite funcțiuni nu lucrează însă separat, ci mai totdeauna împreună. După ce am arătat, deci, feluritele lor procedee, este necesar să le vedem colaborînd. Alegem un singur exemplu, din nenumăratele care ar putea fi citate, pentru a pune în lumină complexa semnificație a textelor caragialiene. Să ascultăm pe polițistul Pristanda povestind o întîmplare a lui — chipul în care a izbutit să surprindă secretele adversarilor prefectului și ai partidului la putere, pe care îi slujește cu servilitate : „Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon : «Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă». Eu, nu, eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert, și pardon, mă dezbrac de mondir, scot chipiul, mă-mbrac țivilește și plec... la datorie, coane Fănică. Pînă să plec, se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera Unirii. Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele din dos ale lui d. Nae Cațavencu și ferestrele vraiște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea ? Zic : ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică..."

Cine străbate acest mic text întîmpină forme muntenești, ca verbele iotacizate : *scoț*, *văz* ; apoi, forme ale epocii, cum ar fi franțuzismele : *pardon* (ca interjecție) și

onorabilul (împrumutat din vorbirea parlamentară la începutul epocii liberale) ; apoi, forme care-l caracterizează în special pe personaj și categoria lui, cum ar fi diminutivul modestiei : *minuțel*, care nu exprimă atît scurtimea momentului, cît mica libertate pe care și-a îngăduit-o personajul ; sau : „Nevasta zice, pardon : «dezbracă-te, Ghiță, și te culcă»", care aduce un accent de pudoare față de intimitatea pe care funcționarul umil își permite s-o dezvăluie superiorului său ; sau repetarea intensificatoare a cuvîntului *datorie*, care vrea să sugereze zelul funcționarului ; sau expresia : *coane Fănică*, adresată șefului și care exprimă servilitatea vorbitorului ; după cum însăilarea de cuvinte : *ce-mi dă prin gînd ideea ?* — este a unui semidoct. Vorbirea lui Pristanda este, deci, a unui funcționar muntean din epoca liberalismului : servil, ignorant și umil, a unui individ tipic pentru regimul care-l folosea. Simpla grupare a tuturor acestor fapte de limbă indică, deci, și locul, și timpul, și caracterul personajului, și atitudinea scriitorului față de el.

Folosind aceste mijloace iese la iveală o lume înjosită ca produs al regimului care o stăpînea. Depunînd, în 1907, sub impresia evenimentelor zguduitoare, pana poetului dramatic și satiric pentru a lua pe aceea a filozofului social, Caragiale evocă clientela politică a partidelor istorice și oligarhia care o folosea : „...plebe incapabilă de muncă și neavînd ce munci, negustorași și precupeți de mahalale scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătăuși ; apoi productul hibrid al școalelor de toate gradele, intelectuali semiculți, avocați și avocăței, profesori, dascăli și dăscălași, popi liber-cugetători și răspopiți, învățători analfabeți — toți teoreticieni de berărie ; după aceștia, mari funcționari și impiegați mititei, în imensa lor majoritate amovibili."

Din toate aceste categorii se recrutează personajele *Comediilor* și *Momentelor*, și vorbirea lor, împlinită din reminiscențele vechii terminologii a împilatorilor turci fanarioți, din ecourile noii culturi apusene sau asimilate, din frazeologia politicianismului liberal, din deformări și automatisme, este produsul lingvistic al lumii satirizate de Caragiale.

Am deosebit la începutul acestor pagini între limba personajelor lui Caragiale și aceea a scriitorului însuși. Deosebirea aceasta nu este tocmai ușor de făcut, pentru că atunci

cînd încetează dialogul, folosit, dealtfel, într-o foarte largă măsură în scrierile autorului nostru, şi începe referatul lui, el introduce şi aici felul de a vorbi al oamenilor săi prin efectul aşa-numitului stil indirect liber: un procedeu literar destul de vechi, deoarece el a fost semnalat şi la scriitorii clasici, dar căruia i s-a dat o întrebuinţare mai întinsă de către prozatorii veacului trecut. Astfel cînd, în *Tren de plăcere,* ni se spune: „E atît de aproape Mazăre de gară că nu face pentru ca să mai dai parale la birjă", înţelegem că construcţia cu „pentru ca" nu este cea a autorului, ci a unuia din vorbitorii schiţei. Cînd, în *Cîteva păreri,* citim: „Într-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidenţata şi pupila lui, mîndra Doña Sol, pe doi cavaleri. Pe toţi sfinţii Castiliei şi Aragonului! Doi. Măcar unul! Şi tot era prea mult", pricepem că exclamaţia: „Pe toţi sfinţii Castiliei şi Aragonului!" este a lui Silva. În *La hanul lui Mînjoală,* cînd ni se povesteşte scena plecării: „Am zis: hi! la drum! şi mi-am făcut cruce; atunci am auzit bine uşa bufnind şi un vaiet de cotoi. Gazda mea ştia că nu o văz, intrase degrab la căldură şi apucase pe cotoi cu uşa, desigur. Afurisit cotoi! se tot vîră pîntre picioarele oamenilor!", exclamaţia „Afurisit cotoi!" şi fraza care-i urmează sînt ale personajului care povesteşte, dar din momentul anterior al întîmplărilor sale — sau poate ale hangioaicei; în ambele cazuri însă notaţia aparţine altui plan. Alt exemplu, din nuvela *In vreme de război,* unde referatul scriitorului se continuă în vorbirea directă a personajului, fără nici un semn grafic care s-o anunţe: „Pe cînd d. Stavrache îşi ridica aşa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacătă altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei, lucru dracului!..." Ultimele propoziţii exclamative sînt ale d-lui Stavrache. În nuvela *Păcat,* doi prieteni stau de vorbă: „Stăteau aci faţă-n faţă cei doi bătrîni şi buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei! Şi aceasta reducea pentru Cuţiteiu la proporţii ce nici nu mai merită socotite spaimele părintelui. La urma urmelor ce lucru mare şi grozav?... E ceva să se-ntîmple mai des şi mai lesne? Ce?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Ş-apoi?... Lume nu e?" Începînd cu prima frază interogativă, cuvintele nu mai sînt ale autorului, ci ale unuia dintre

convorbitorii scenei povestite. Stilul indirect liber şi amestecul referatului scriitorului cu vorbirea directă a personajelor sale sînt mijloace folosite de Caragiale pentru a zugrăvi felul vorbirii oamenilor săi altfel decît prin dialog. Identificarea pasajelor astfel întocmite este o operaţie indispensabilă pentru a stabili punctul de unde poate fi recunoscut modul de exprimare a autorului însuşi.

Trebuie să spunem că acest mod este susţinut de numeroase tehnici ale stilului vorbit. Chiar în exprimarea ideilor abstracte, Caragiale nu uită că este dramaturg şi povestitor. Să ne oprim o clipă în faţa articolului *Cîteva păreri,* cel mai de seamă dintre textele în care Caragiale şi-a exprimat ideile lui estetice. Procedeele *Comediilor* şi ale *Momentelor* apar şi în acest text. Întîmpinăm mai întîi numeroase fraze interogative şi exclamative: „Ei! Atunci de unde ar mai ţîşni adevărul?... Ei! Asta e asta. Cui dintre aceste două categorii de producători intelectuali să acordăm stima? Ei! Vezi, ăsta este lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre reproduceri intelectuale... Dar, să ne întoarcem la talent. Ce este talentul? De! Aceasta este nu prea uşor de spus, dar poate nu de tot imposibil." Exprimarea ideilor prin dialog este, de asemenea, mult folosită. Pentru a lămuri o anumită deosebire teoretică, ideile sînt făcute să se întîmpine ca într-un dialog, de fapt în dialogul deliberării intime, introdus aici prin una din formele adresării în limba vorbită: „Mă rog, între o insectă care trăieşte o singură zi la umbra unei piramide egiptene şi piramida aceea, care este deosebirea cea mai adîncă? Dimensiunile, densitatea şi soliditatea structurii materiale? Durabilitate în timp? Desigur, nu. Deosebirea cea mai adîncă între ele e că insecta e vie, iar piramida — nu."

Alteori, scriitorul nu se opreşte la dialogul intim al deliberării, ci închipuie un dialog real cu cititorul său: „— Ce frumos stil! ce minunat! zici d-ta. Iată un model de stil pompos, grandios, sublim. — Mărturisesc, răspund eu, că n-am prea citit de mult un curs de retorică. Poate că în retorica d-tale oficială aşa lucru să se numească stil sublim; să-mi dai însă voie să-l numesc, cu tot respectul pentru d-ta... — Cum? — Stilul prost. — Ce? Dar ăsta este stilul tuturor poeţilor celebri ca Victor Hugo, Schiller, Lamartine, Bolintineanu... Poate fi şi al lui sfîntul Ioan

Gură-de-Aur, tot cum zic eu rămîne. — Dar de ce? nu-nţeleg" etc. Pentru a ilustra cum procedează un scriitor fără, şi unul cu talent, Caragiale introduce o povestire: „Tincuţa începe să vorbească cu Petru numai şi numai de Paul: Paul în sus, Paul în jos, Paul e drăguţ, glumeţ, spiritual, nostim, *charmant*; Petre cam începe să ţîfnească" etc. Cuvîntul francez *charmant* face parte din vocabularul unora din personajele *Momentelor*. În altă povestire introdusă în expunerea teoretică găsim şi un alt procedeu al prozei narative — stilul indirect liber: „Într-o şcoală de mahala se abat claie peste grămadă o mulţime de mici cetăţeni, unul mai rău crescut decît altul, făcînd un zgomot haotic. Deodată uşa se deschide şi d. profesor intră. D. profesor este un om foarte rău şi are un nas foarte comic... Copiii rîd de nasul lui domnul." În această frază, articolul proclitic indică o formă a limbii vorbite, şi micul context în care apare aparţine copiilor, iar nu scriitorului. Tot în vorbirea personajelor sale scoate Caragiale numeroase idiotisme: *a-şi scoate focul de la inimă, voia întîmplării, a tăia capul* (pe cineva), *a-şi găsi beleaua, a nu se lăsa nici mort* etc., ba chiar şi cuvinte din sectorul oriental al vocabularului său: *ageamiu, marafet, tam-nesam*. Micul tratat de poetică intitulat *Cîteva păreri* este, deci, scris în mare parte cu mijloacele limbii vorbite şi cu acelea experimentate de scriitor mai înainte în compoziţiile sale dramatice şi narative.

Cînd mijloacele stilului oral şi ale vorbirii obişnuite ale personajelor sale încetează să mai fie întrebuinţate şi scriitorul vorbeşte în numele său, întîmpinăm un tablou lingvistic cu totul deosebit. În *Cîteva păreri*, în *1907* şi în alte articole politice şi literare, întîmpinăm numeroase neologisme. Aceste neologisme nu aparţin însă nici vechii frazeologii politice, nici limbii conversative, pe care o vorbesc oamenii *Comediilor* şi ai *Momentelor*. Neologismele articolelor literare şi politice corespund unor noţiuni de o abstractizare mai înaltă, adică noţiunilor unei culturi superioare. Iată un exemplu: „Noi ştim că, dintre toate fenomenele, acele ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sunt mişcările sufleteşti ale omului. Un spirit paradoxal ar putea îndrăzni să spună că sunt două lumi întregi, două universuri. O picătură de rouă limpede ce cade din înălţimile senine, în drumul ei către pămîntul din care a fost sorbită-n sus, reflectă din pereţi-i tot văzduhul larg. Ceea ce, de la pereţii acestei infime sfere reflectoare, este fără margini în afară se adînceşte-n năuntrul său, afundîndu-se iarăşi fără margini... Aşa e şi sufletul omenesc, ca bobul de rouă: o infimă oglindă sferică cu conştiinţa absurdei adîncimi proprii" etc.

Toate neologismele acestui text: *fenomene, spirit, paradoxal, univers, a reflecta, infim, oglindă sferică, conştiinţa absurdei adîncimi proprii* — slujesc pentru a exprima idei înalte într-o formă concisă. Pentru fiecare din ele s-ar fi putut găsi, dacă nu un cuvînt aparţinînd vechiului fond al limbii, cel puţin o perifrază. Prin ocolirea neologismelor, împrumutate aici din ştiinţe şi filozofie, s-ar fi pierdut însă acea concizie a exprimării care dă unora dintre frazele textului citat caracterul lapidar al unor maxime. Stilul articolelor politice şi literare este un stil intelectualizat. În această privinţă remarcăm în *Cîteva păreri* întrebuinţarea verbului auxiliar la modurile predicative ca subiect al unor propoziţii... „Mai mult decît tot universul cel mare ne interesează universul cel mic, fiindcă, cu cît cel dintîi se înalţă şi se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel d-al doilea se adînceşte şi ne pătrunde; unul se-ntinde, celălalt se strînge; unul este, celălalt suntem — *estele* acela e o idee, numai acest *suntem* e singura realitate posibilă."

Tot astfel, în schiţa umoristică *Amicul X*... i s-a întîmplat lui Caragiale să întrebuinţeze pronumele interogativ ca nume predicativ: „Eu nu sunt un cine, eu sunt un ce; în masa omenirii eu sunt un număr trecut la statistica populaţiei" etc.

Utilizarea unor părţi de cuvînt într-o altă funcţiune decît aceea obişnuită lor este o abatere de la limba vorbită, un procedeu al unui stil scriptic şi intelectualizat. Caracteristica aceasta apare şi în unele din construcţiile sintactice ale scriitorului politic şi estetic. Construcţia obişnuită a limbii vorbite este coordonarea, nu subordonarea, hipotaxa. Aceasta se iveşte însă adeseori, întregind construcţii arborescente, bogate în subordonate, atunci cînd Caragiale vorbeşte numai în numele său. Iată un text doveditor: „Dar iată că un mititel gnom se furişează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul îşi vîră şi el mîinile:

nemerește deschizăturile, și atingînd și el cu dibăcie clapele, fără să supere cîtuși de puțin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia, se potrivește cu acesta, e realizarea lui posibilă și rațională." Un autor învățat, mișcîndu-se în lumea ideilor abstracte, dispunînd de o gîndire complexă, care face necesară construcția hipotaxică, apare în această parte a operei lui Caragiale, dezvăluindu-ne propria sferă de cultură, de unde a privit cu ironie, dar, desigur, și cu amărăciune, către acele aspecte ale epocii sale, biciuite de satira lui.

Caragiale n-a fost un scriitor colorat, cu multe imagini, ținînd să evoce aspectul sensibil al oamenilor și lucrurilor. Clasicismul său se dispensează de bogățiile paletei. Abundența imagistică este, în evoluția prozei noastre literare, un fenomen ulterior momentului lui Caragiale. Principala sa metodă artistică este, după cum am văzut, evocarea oamenilor prin felul vorbirii lor și angrenarea acestora într-o situație dramatică, plină de mișcare.

Se poate spune despre Caragiale că a scris totdeauna dramă, chiar în narațiunile sale. Și chiar atunci cînd și-a debitat povestirea la persoana întîi el se vede pe sine ca actor al unei scene dramatice. În *Grand Hôtel „Victoria română"* el ni se înfățișează ajungînd în orașul său natal, unde avea să regăsească tristele stări ale vremii. La hotel i se indică o cameră: „...Numărul 9 — Odaia mea... E o căldură năbușitoare înăuntru și miroase a vopsea cu terebentină proaspătă... Să deschiz..." Indicarea gestului de deschidere a ferestrei ne face să-l urmărim de aici înainte pe povestitor ca pe un actor în scenă. În *Premiul întîi,* Caragiale introduce, la un moment dat, următorul dialog: „De ce adică, se-ntreabă cititorul, madam Ionescu trebuie să-și calce pe inimă cînd oprește trăsura spre a vorbi d-lui Bumbeș! — O! răspunz eu, este un lucru intim pe care am uitat să-l spun mai dinainte. Iată." O parte a povestirii de aici înainte se va datori, deci, intervenției dramatice a autorului. Prin aceste mijloace, Caragiale a introdus în schițele sale acea animație scenică prin care se susține interesul cu care le citim.

Un alt mijloc artistic de care s-a folosit satira lui Caragiale a fost ironia, adică acel fel al vorbirii care lasă să

se înțeleagă tocmai contrariul celor exprimate. În orice vorbire ironică există un termen exprimat și unul neexprimat. Problema de stil care se pune în legătură cu orice vorbire ironică este aceea a procedeului pe care-l întrebuințează vorbitorul sau scriitorul pentru a ne face să găsim, sub termenul exprimat, pe acela ascuns. La Caragiale, unul din acestea este acea exprimare care, prin exagerarea ei, produce îndoieli asupra intenției aceluia ce vorbește, o îndoială ce se risipește pînă la urmă cu totul. Iată următorul pasaj din schița *Tempora...* unde ne este evocat studentul demagog Coriolan Drăgănescu: „Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil; dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de zguduitoare, încît, auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz; cum, oare, nu descalecă, precum odinioară comandorul lui Don Juan, spre a face și el o demonstrație?" Succesiunea suspectă a adjectivelor exagerate, cu prea mare încărcătură afectivă: *mare, incomparabil, prodigios, zguduitor* — rezolvă pînă la urmă dubiul ironiei.

Uneori astfel de termeni sînt devalorizați prin însoțirea lor cu alții, avînd un sens afectiv tocmai contrariu. Într-o mică bucată din *Moftul român,* 1893, citim: „Sărbătorile din săptămîna asta ne-au dovedit o dată mai mult cît de entuziast este poporul nostru și îndeosebi clasa negustorilor. În adevăr, entuziasmul negustoresc, mai ales în politică, este culminant: entuziasmul negustoresc nu e moft! Cine este capabil de atîta independență de caracter ca negustorul român? Cine este în stare a face mai multe sacrificii ca negustorul român? Entuziasm tricolor, la uși, la ferestre, la tarabă, și toate (or) să fie bune, drăguță!" Alternanța dintre: *entuziasm, independență de caracter, sacrificii* — și cuvintele peiorative: *moft, tarabă;* apoi alternanța dintre frazele interogative și exclamative, debitate în manieră retorică, și mica frază familiară care încheie pasajul și în care auzim glasul satisfăcut al negustorului prosperînd sub masca falsului său patriotism — lămuresc adevăratul înțeles al acestui context ironic.

Alt procedeu al ironiei caragialiene este falsa modestie. *Amicul X...,* pretinsul intim al politicienilor, este prezentat cu o prefăcută venerație de autor, care pare a-l considera din unghiul lui de anonim, exclus de la marile secrete de

stat: „Îl cunosc bine pe X..., știu că are să mă înnobileze, să mă facă să am o mai bună părere de mine comunicîndu-mi lucruri ce nu le poate ști un om care nu frecventează decît lumea de jos, cum am zice, care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată". Pentru a sublinia falsa lui umilitate, scriitorul adoptă pentru circumstanță unul din felurile vorbirii inculte, pe care-l cunoaștem din stilul polițistului din *Proces-verbal*: întrebuințarea pronumelui relativ atît de îndepărtat aici de cuvîntul cu care exprimă relația, încît el pare a sta singur: „care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată".

Dar dacă procedeele artistice ale lui Caragiale aparțin, mai ales, notării realist-critice a vorbirii, însuflețirii dramatice și ironiei, folosirea imaginilor nu este în scrisul său cu totul absentă. Acestea, obținute mai mult prin comparații decît prin metafore, au însă de cele mai multe ori la Caragiale o funcțiune ironică. Termenul cu care se face comparația este astfel ales încît termenul comparat să apară într-un contrast rizibil prin micimea sau prozaismul lui. Un om chinuit de o durere de măsea „se plimbă de colo pînă colo ca o hienă în cușca ei". Cățelul Bubico, favoritul unei doamne întîlnite în tren, „mîrîie înfundat, ca tunetul care se tot depărtează după trecerea unei grozave furtuni". Coana Luxița, o persoană mișcată de un apetit neobișnuit, adulmecînd aromele unui grătar la Moși, „se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic". Peste capul unui solicitator inoportun, care și-l vîră prin deschizătura ghișeului unui birou public, „geamul mobil... pică peste gîtul domnului ca tăișul unei ghilotine". Doi tineri, chinuiți de ghetele lor strîmte, se descalță „și amîndouă picioarele încep iar să joace din degete ca niște mîini de harfonistă". Prin alegerea termenului cu care face comparația din domeniul unor reprezentări teribile sau poetice, micimea, nedemnitatea sau prozaismul obiectului comparat apare într-un relief cu atît mai izbitor. Comparația caragialiană este un procedeu al ironiei. O problemă dintre cele mai interesante, cînd se studiază un scriitor, este identificarea sferei de viață din care el își scoate termenii comparațiilor. Stabilirea acestei sfere dezvăluie impresiile care l-au urmărit mai statornic pe scriitor, lumea în care s-a mișcat și, deci, conexiunile lui sociale. Astfel de studii lipsesc, în general, în legătură cu scriitorii

noștri, dar ele vor trebui să fie întreprinse. În ce-l privește pe Caragiale, deși toate lucrările pregătitoare ne lipsesc, se poate observa că adeseori scriitorul a găsit termenii comparațiilor lui în lumea teatrului și a muzicii, construind pe această bază mai multe apologuri. Iată-l dorind să exprime situația scriitorului care nu găsește pentru ideile sale forma potrivită. O comparație din teatru i se prezintă: „Așa, cînd am ajuns și eu calfă și am voit să lucrez pe seama mea, cînd mi-a venit și mie un mușteriu, o idee, să-mi ceară o haină ca să se poată prezenta în lume, am pus mîna aiurit în grămada de vestminte și am trîntit în capul blond și buclat al unui copilaș de prințesă o mantie largă de pelerin nespălat, în spinarea unui arlechin șui — o largă purpură imperială, iar pe umerii mîndri ai unui tînăr Cezar — o cazacă pestriță de paiață cocoșată." Înveșmînarea unei idei în forma ei este, deci, asemănată cu costumarea actorilor în teatru. Pentru a ilustra modul în care se adună impresiile lumii reale în sufletul unui artist, Caragiale recurge la o comparație muzicală: „Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluțiune. Toate tonurile majore și minore, toate modulările posibile și imposibile, cari n-au secret pentru dînsul, le perindează pe simțitoarele clape, și toate după niște fatale legi pe care el nu le poate călca niciodată dacă nu voiește să spargă minunatul instrument."

În comentariul ironic despre volumul *Excelsior* al lui Al. Macedonski, Caragiale folosește din nou o comparație din domeniul teatrului și muzicii, închipuind un scenariu liric, un balet: „Avem mai întîi prologul. În mijlocul unor talazuri negre, sub un cer acoperit cu nori negri, stă în lanțuri, pe o stîncă neagră, sub călcîiul unui demon mai negru ca toate, o umbră albă — e geniul civilizației sub călcîiul Răului. Muzica este lugubră — o dezvoltare de acorduri disonante, în care domină nota sfîșietoare a unor dureri haotice și care urmărește gîfîind o rezolvare depărtată într-un acord perfect." Exemplele comparațiilor împrumutate din domeniul teatrului și muzicii s-ar putea înmulți, și ele nu sînt surprinzătoare dacă ne gîndim la lungul timp pe care scriitorul l-a petrecut între culise și la marea lui pricepere și dragoste pentru muzică, atestate de toți contem-

poranii lui şi de acea parte a activităţii sale consacrate criticii dramatice şi muzicale.

Faptul însă că, atunci cînd doreşte să introducă un element de sensibilitate în scrisul său, imaginaţia îi prezintă adesea o amintire muzicală, are şi o altă însemnătate. Facultatea sa de a reţine şi reproduce impresiile auzului este aceeaşi care i-a permis să noteze cu măiestrie felul oamenilor de a vorbi. Marea înzestrare auditivă a lui Caragiale a fost una din rădăcinile artei lui. Cealaltă a fost puterea lui de a-şi pricepe epoca în toate scăderile ei. Realismul critic al lui Caragiale a crescut din aceste rădăcini.

1953

STIL VERBAL LA ST. O. IOSIF

Recitind în noua lor ediţie *Poeziile* lui St. O. Iosif, m-am oprit în faţa unei observaţii a editorului, d-l Şerban Cioculescu, care a împărţit întregul material în două clase largi — poezii lirice şi epice: „Fără să manifestăm pretenţia de a impune o judecată ierarhizatoare, scrie d-l Cioculescu, vom menţiona valoarea deosebită a baladelor şi basmelor". Direcţia editorului nu poate acoperi însă cu totul preferinţa sa şi poate a noastră: cititorii poetului după un îndelungat răstimp.

După ce am citit cartea de la un capăt la altul, ni s-a părut că dorim s-o redeschidem la acele inspiraţii ale lui Iosif în care, răsucind mai departe un fir popular, poetul evocă vechi figuri ale legendei şi istoriseşte. Am recitit de mai multe ori *Novăceştii, Pintea, Gruia, Somnul lui Corbea, Ielele, Cîntecul celor trei fîrtaţi din Bălgrad* şi plăcerea noastră s-a dovedit a fi în legătură cu acestea mai mare. Evocarea Novăceştilor cu al lor glas care răsună „ca un fund dogit de clopot", aşezaţi la masă aşa încît „Între umeri fiecare / Au cuprins cîte-un părete", cîntecul lui Pintea care străfulgeră prigorii în timp ce negurile tresărind se-nalţă din prăpăstii; iezerul scăldătoarei lui unde apa „E ca laptele de caldă..." şi atîtea alte trăsături simple şi directe ne-au oprit de mai multe ori şi vor continua să ne oprească.

Desigur, poetul, care dovedeşte un indiscutabil simţ al elementarului, este un om modern, în sufletul căruia s-a

putut întîmpla să se strecoare scepticismul şi, astfel, bucăţi ca *Doi voinici*, sau *Eroul de la Königgraetz*, inspirate de un fel de ironie romantică, de pornirea de a-şi relativiza propriile idealuri, introduce o nuanţă sugestivă, umană şi modernă în fizionomia sa de poet epic.

Dacă însemnătatea epicii lui St. O. Iosif a fost mai adesea trecută cu vederea, lucrul provine poate din faptul că ea a fost ascunsă de figura umană a poetului, „salcie plîngătoare", cum îl zugrăveşte E. Lovinescu într-unul din cele mai vii portrete ale *Memoriilor* sale, făcînd să culmineze atît de scurta lui carieră cu renumitele-i *Cîntece*, pătrunse de o emoţie abia distilată din durerile vieţii sale sentimentale, comentate cu multă lăcomie, pe vremuri, de indiscreţia publică. Şi totuşi nu în frămîntarea materiei lirice, ci în aceea a motivelor epice a dobîndit Iosif particularităţile marcante ale stilului său, de care, după cum vom vedea îndată, însuşi lirismul său a folosit. Tot felul de a scrie al lui Iosif este pătruns de importanţa pe care el o dă evenimentului, acţiunii. Genul atenţiei sale şi icoana despre lume care se organizează pentru el sînt dominate de aceste preferinţe şi de corespondentul lor lingvistic, *verbul*. Într-un rînd, Iosif se complace a tălmăci *Cataracta Lodorei* a romanticului englez Robert Southey (1774—1843), încercînd să redea virtuozitatea originalului, în abundenta lui notaţie verbală, printr-o eclatantă serie de participii prezente ale unor verbe apropiate ca înţeles: „Galopînd, şi săpînd, şi rupînd, şi surpînd, / Strălucind, clipocind, nălucind, rătăcind, / Lunecînd, zdruncinînd, şi jucînd, şi trecînd, / Unduind, şerpuind, şi suind, şi vuind, / Spumegînd, fumegînd, răpăgînd şi strigînd, / Dănţuind, chefuind, duduind şi huind, / Bolborosind, regăsind, poposind şi sosind, / Şopăind, ropăind, ţopăind, hopăind, / Frămîntînd şi cîntînd, desfătînd şi săltînd... / Aşa coboară apa-n cădere la Lodora..."

Lucrarea are caracterul unui joc verbal, al unui pariu cîştigat, altoit pe o înclinaţie mai veche, căreia întreaga creaţie a poetului îi este redevabilă. Pentru a identifica particularităţile stilistice ale unui scriitor, se întrebuinţează, de obicei, o metodă statistică şi comparativă, caracterul dinamic şi verbal al stilului său, asemănat cu al altuia, putînd rezulta, de pildă, din numărul mai mare al verbelor şi al altor părţi de cuvînt derivate din verb, într-o porţiune oarecare

a textelor sale. Metoda nu este însă totdeauna concludentă, necesităţile sintactice putînd aduce pînă la aproximativ aceeaşi sumă numărul verbelor în textele unui scriitor cu un pronunţat stil verbal, ca şi în cele ale altuia, cu un stil precumpănitor nominal sau adjectival. Mult mai hotărîtoare este stabilirea, prin comparaţie, a gradului de însemnătate pe care îl posedă substantivele, verbele sau adjectivele în stilul unui scriitor, şi, mai cu seamă, precizarea chipului în care el tratează un motiv înrudit cu acela în faţa căruia s-a putut opri un altul, înzestrat cu un temperament şi cu mijloace artistice deosebite.

Urmînd această din urmă cale, este interesant de alăturat *Haiducul* lui St. O. Iosif cu *Prinţul* lui Tudor Arghezi, şi anume în acel moment, atît de asemănător, cînd cei doi rebeli stabilesc, prin zgomotele depărtării, un contact cu lumea ostilă, de care ei s-au izolat. Sînt cunoscute versurile *Prinţului* de T. Arghezi: „Puterea lui întreagă şi vitează / Ascultă-n noaptea de safir şi lut, / Din depărtare, calul că-i nechează, / Care prin adieri l-a cunoscut." Alta este imaginea *Haiducului* lui Iosif:

Înfiorat de taina singurătăţii grele,
Străvechiul codru sună, foşnindu-şi frunza rar...
Voinicul prinde-un zgomot venit dinspre hotar:
Îşi saltă dîrz podoaba de-alămuri şi de-oţele,
Şi ochii lui sălbateci străfulgerînd tresar.

Cum se ridică leul stăpîn într-o pustie
Şi-aşteaptă prada mîndru, cu nările în vînt,
Ca dintr-o săritură s-o culce la pămînt —
Haiducul clocoteşte de ură şi mînie
Şi pieptul i se umflă stînd să zbucnească-n cînt...

Nimeni nu poate trece peste deosebirile atît de izbitoare dintre aceste două texte. Tabloul lui Arghezi este static, o imagine a neclintirii în aşteptare, în care reprezentarea eroului se asociază cu verbul cel mai puţin încărcat cu un coeficient dinamic: *ascultă*. Stilisticeşte vorbind, punctul de greutate al strofei, piatra preţioasă încrustată în masa ei, este legătura atît de neaşteptată şi sugestivă de epitete: „noaptea de safir şi lut".

Altfel stau lucrurile la Iosif. Epitetul nu este niciodată prea izbitor, deși „singurătatea grea" din primul vers reprodus nu se putea prezenta oricui. Imaginea haiducului este, apoi esențialmente dinamică, eroul fiindu-ne înfățișat nu în imobilitatea atenției trimisă departe, ci în via și prompta lui reacțiune, sugerată și prin energetica și dinamica comparație dezvoltată, împrumutată eposurilor homerice. Tabloul nu valorează prin amănunte. El nu este lucrarea migăloasă a unui giuvaergiu. Prețul lui stă în via și viguroasa-i mișcare generală, în care se evidențiază talentul unui scriitor epic. Interesant este de observat că aceste particularități stilistice nu se pierd nicidecum atunci cînd poetul se oprește în fața unor alte motive, ca în bucățile în care el zugrăvește un tip sau o scenă de moravuri, ca în atîtea din bucățile *Patriarhalelor*, precum *Veselie*, cu evocarea împrejurărilor de la „orîndă", sau jocul copiilor în *Vară*, sau popasul țiganilor în *Noaptea sub schele* și în atîtea alte bucăți, susținute toate pe nararea unui eveniment și în asemenea măsură constituite din trăsături dinamice încît trecerea tuturor acestora sub categoria poeziilor lirice, așa cum o face editorul lor de azi, mi s-a părut de cîteva ori discutabilă. Stilul epic, verbal, se menține și în poeziile înfățișate de Iosif ca pasteluri, unde nu o dată înfățișarea unui colț de natură este redată ca un moment dintr-o povestire trunchiată, ca în atît de nostalgicul *Pastel, VI* :

Trece-n sus, pe plai în sus,
Un voinic pe-un murg călare,
Înapoi se uită dus
Peste mîndrele hotare...

Dus el cată spre Ardeal,
Unde-o turlă-n fund străluce ;
Murgul urcă greu la deal,
Pe voinic de-abia-l mai duce...

Neguri de brădet se-ntind...
Turla-n văi de mult e ștearsă,
Dar voinicul pribegind
Tot mai ține fața-ntoarsă...

Aspectul, înfățișarea statică, redată prin trăsături de mișcare, adică prin verb, apare ca un procedeu caracteristic și în *Icoane din Carpați, IX* :

Jos, între care,
Vitele rumegă ;
În depărtare
Văile fumegă.

Dorm muncitorii
Pe lîngă focuri ;
Apele morii
Murmură-n scocuri.

Scapără stelele...
Ceasul în care
Dănțuie ielele
Lîngă izvoare...

Sprintene, vesele,
Peste coline,
Joacă miresele
Apelor line.

Chiar un cîntec, o stare muzicală se rezolvă pentru poet în reprezentarea unor acțiuni, ca în frumosul *Cîntec*, cu densa-i substanță de verbe :

Stau dus cu fruntea răzimată-n mînă
Și-ascult cum plînge doina cea bătrînă
Și cum se tînguiește și se-ngînă.
Pe urmă-ncet se-alină cu păstorul
Cînd paște turma, și pe urmă geme
Și-aruncă în mînia ei blesteme,
Și chiuie și strigă, iar blesteamă
Și trăsnetele cerului le cheamă
Asupra celor ce-asupresc poporul ;
Apoi s-alină într-o melodie,
O dulce melopee ce adie,
Și iarăși strigă-ntruna și recheamă
În adîncimea negrelor păduri...

Pe cînd, pe culmi, veghează grav conduri,
Şi glasul ei, pe văi împrăştiat,
Se pierde-ncet, sub cerul înnoptat...

Atent la materia de evenimente ale lumii, la ce se mişcă, se dezvoltă, dar, pentru acest motiv, şi la ce se perimează şi dispare, Iosif ne-a dăruit şi cîteva din cele mai delicate cîntece închinate trecerii, efemerului din lume şi din viaţă. Dacă de la un timp glasul său s-a auzit mai slab în concertul literar al vremii, lucrul provine poate din faptul că, prin noua artă poetică a lui T. Arghezi, desigur evenimentul liric cel mai de seamă al ultimelor trei decenii, gustul vremii a fost orientat către o poezie cuceritoare mai cu seamă prin plasticitatea imaginilor şi prin forţa epitetului drastic.

Imagismul şi polemismul sînt cele două categorii capitale introduse de Arghezi în literatura noastră mai nouă. Cum însă unul din rolurile criticii literare este să menţie vii chiar acele valori literare pe care orientarea mai nouă a gustului le-a putut pune în umbră, înţelegerea artei plină de prospeţime, de viaţă şi de mişcare a lui Iosif, redată cu mijloacele unuia din cele mai caracteristice stiluri verbale cunoscute de poezia noastră, este astăzi o sarcină care ni se impune.

1944

CÎTEVA OBSERVAŢII DESPRE LIMBA ŞI ARTA LITERARĂ A LUI MIHAIL SADOVEANU

Cînd a început să se afirme Mihail Sadoveanu ca scriitor, adică la începutul secolului, se produseseră marile evenimente ale evoluţiei noastre literare mai noi. Eminescu făcuse dovada posibilităţii limbii române de a exprima gîndirea cea mai înaltă. Penelul său notase reacţiile cele mai fine ale naturii şi, în expresiunea sentimentelor, mobilizase un material lexical puţin folosit literariceşte mai înainte, pe care îl introdusese în legături inedite, capabile să evoce viaţa adîncă a sufletului. Creangă dăduse drepturi de cetate literară oralităţii populare, a ţăranilor săi moldoveni, după cum Caragiale le dăduse vorbirii păturilor orăşeneşti mic-burgheze şi burgheze. Poate nu pentru întîia oară, dar cu un succes inegalat în trecut, Caragiale şi Creangă au făcut pe cititori să audă nu vorbirea unui scriitor, ci pe a oamenilor închipuiţi de ei, în situaţiile reale ale vieţii. Delavrancea, Vlahuţă, Duiliu Zamfirescu, Coşbuc folosiseră învăţămintele marilor înaintaşi şi îmbogăţiseră procedeele exprimării literare în domeniul naraţiunii, al peisajului, al efuziunii lirice, al portretului, al reflecţiunii filozofice şi morale. Ce mai era de făcut după toţi aceşti maeştri ?

Nu există scriitor care să nu se integreze într-o mişcare şi să nu poată fi definit în raport cu premergătorii şi contemporanii lui. Mihail Sadoveanu a ţinut să definească el însuşi momentul apariţiei sale în literatură. Vorbind despre anii de la începutul secolului, cînd iau naştere primele sale naraţiuni, Sadoveanu a scris în *Anii de ucenicie :* „Meşterii

cei mari de vorbe și visuri trecuseră: Alecsandri, Eminescu, Creangă. Cei de la care lumea mai aștepta ceva tăceau. Delavrancea era în pauza dinainte de *Apus de soare;* Vlahuță ostenise și, odată cu încetarea *Vieții,* părea că renunțase la toate; Caragiale și Coșbuc numai, cînd și cînd, dădeau semn că încă se află cu noi; Duiliu Zamfirescu și Ion Slavici publicau, rar, la reviste inaccesibile învățăceilor săraci." Sadoveanu a devenit nu numai scriitorul cel mai fecund în epoca începută acum, dar și acel care o va domina. El este acela care culege condeiul căzut din mîna marilor maeștri.

Caracteristica începuturilor sale este siguranța lor aproape deplină. Citind primele sale narațiuni, întîmpinăm unele ecouri ale creației literare anterioare, dar nici o dibuire, nici o stîngăcie. Eminescu a lăsat urma incertitudinilor sale de debut. Îl putem ghici, dar nu-l aflăm întreg în poeziile din *Familia.* Caragiale nu este deplin el însuși în bucățile din *Ghimpele,* din *Revista contimporană.* Ajuns relativ tîrziu la expresia literară, Creangă a fost un meșter perfect odată cu prima lui pagină, dar înflorirea lui a fost de scurtă durată. Nici Sadoveanu n-a lăsat urmele vreunei rătăciri pe căi foarte ocolite înainte de a se regăsi pe sine într-o originalitate sortită fecundației celei mai lungi. După cincizeci de ani și mai bine de activitate literară, creațiile maestrului, mai grele de gînduri, purtînd întipărirea experiențelor adunate în lungul răstimp, au totuși prospețimea primelor înfloriri.

Deschid încă o dată primul volum al *Operelor* și recitesc *Cîntecul de dragoste,* compus prin 1901, adică într-un moment cînd scriitorul nu împlinise poate douăzeci și unu de ani. Mă opresc în fața unei pagini descriptive: „În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor. În răstimpul de liniște izvorăște din adîncuri plîngerea singuratică și duioasă a buhnei, ca o chemare omenească; apoi, o tresărire abia simțită, o fîlfîire de aripi, un fior depărtat de frunzișuri. În ierburile umede de la marginea poienii pornește cîrîitul

înăbușit al unui cristel; după un răstimp, o prepeliță țipă mai departe, alta răspunde aproape de noi; un liliac trece ca un fulger negru prin roata rumănă a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adîncă; greierii țîrîie monoton în liniștea mare; îngînarea lor tristă pare că izvorăște din negura veacurilor. Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează."

Ecouri din creația anterioară a marilor scriitori pot fi înregistrate în această pagină. „Plîngerea duioasă" conține un epitet care vine de la Alecsandri. Verbul „izvorăște", pentru a desemna apariția unui fenomen, a fost folosit de Eminescu. Dar mai cu seamă eminesciană este punerea în legătură a unui fenomen cu imensitatea sau cu veșnicia: „îngînarea lor (a greierilor) tristă pare că izvorăște din negura veacurilor". Urmașul lui Alecsandri și Eminescu este el însuși un mare poet original. Organizația lui nervoasă și morală este dintre cele mai sensibile și mai adînci. Ochiul vede, urechea aude; toate simțurile lui vibrează. Simte umiditatea locurilor, înregistrează toate mișcările, timbrele deosebite ale glasurilor naturii, intensitatea și depărtările dintre ele. Diferențierea impresiilor, mai ales a celor auditive, este neobișnuită. Cristelul scoate un „cîrîit", prepelița „țipă", greierii „țîrîie", glasul lor este o „îngînare", o șoaptă nedeterminată „vine", „trece", „se mistuiește". Sunetele vin „de departe", izbucnesc „aproape de noi". Se aud susure slabe, tresăriri abia simțite, „un fior depărtat". Dar toate aceste impresii nu rămîn la suprafață, ci pătrund într-o regiune mai adîncă, se dezvoltă în sentimente pe care poetul le atribuie naturii. O șoaptă este „plină de mîhnire", buhna scoate o plîngere „singuratică și duioasă", „ca o chemare omenească". Deși nu lipsesc impresiile văzului: „ochiul de foc" al poienii, fulgerul „negru" al liliacului, „roata rumănă" a luminii, bucata este esențialmente muzicală nu numai prin preponderența notelor auditive, dar și prin întreaga ei organizare, cu revenirea în refren a acelelași teme muzicale, acuzată de introducerea frazei finale prin conjuncția *și*: „Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează". Interesant este de remarcat că cei doi *și* din micul text citat au funcțiuni deosebite: cel dintîi exprimă o re-

petiție, cel de al doilea — o consecință. O astfel de nuanțare a expresiei vădește un artist stăpîn pe toate mijloacele sale. Această pagină a începuturilor manifestă o plenitudine și un echilibru pe care rareori le putem semnala la un artist atît de tînăr.

Scriitorul ajuns atît de timpuriu la măiestrie, n-a încetat să să dezvolte. Pentru a înțelege sensul evoluției sale, alătur pasajul din 1901 cu unul scris după patruzeci și patru de ani. Iată această pagină descriptivă din *Anii de ucenicie*: „Deodată, după o plasă de zăvoi des, aud larmă de glasuri, care creștea cu cît mă apropiam. Cu șuiet de vînt, prin văzduhul limpede, trece pe deasupră-mi un stol de rațe mici, apoi altul; m-au văzut ș-au făcut un ocol înălțîndu-se brusc și grațios, trec în fundul zării, se întorc și cad după alte pîlcuri de sălcii. Drama din preajma mea contenește o clipă. Prin rariștile luncii zăresc ghiolul de apă nouă de dincolo, și inima prinde a-mi bate cu grăbire. Pentru întîia oară în cariera mea de vînător am înaintea ochilor cea mai variată expoziție a paserilor sălbatice de apă. Feluri de feluri de rațe, rațe crihance, rațe de șuvoi, rățuște mărunte și iuți; pe urmă americani cu plisc lung, ibiși, lopătari, stîrci albi; nagîți și lari; gîște și gîrlițe — toate erau grupate pe familii și simpatii; petreceau ca într-o împărăție a bucuriei; fără grijă se bucurau de soare și de lumină; își aveau răstimpul de popas în această minune a lumii pe unde mai trecuseră și în alte primăveri și toamne fără s-o găsească; și acum le apăruse din necunoscut, din soare, din pămînt; era o minune efemeră a dezghețurilor, care mîni nu va mai fi; în acest rai de o clipă, care amintea speciilor lor apele dintru început ale creației și lacurile din vechiul ev al topirii ghețarilor, se desfătau, avînd în ele soarele primăverii și al iubirii. Curînd vor pleca spre destinul lor și niciodată nu vor mai face un astfel de popas, căci niciodată combinațiile în aparență capricioase ale stihiilor nu vor mai crea pentru migrația lor un atare peisagiu. De atunci, în ani și ani, n-am mai apucat, în acele locuri ale tîrgului meu de naștere, asemenea primăvară grabnică de sfîrșit de Faur, asemenea năvală de dezghețuri, asemenea lacuri alpine, asemenea popasuri glorioase ale sălbăticiunilor aripate. În acel an anumit, în acele zile unice de explozie solară, a apărut acea minune nerepetată a ochilor mei de vînător la începutul carierei. Fără ca să fie nimic asemănător între ce era acum și ce fusese odinioară, aveam și eu o dată priveliștea măreață pe care o avusese un strămoș din alt ev, în aceleași locuri, însă în epoca unui Siret curgînd plin în albia lui superioară. Ca și cel de demult, mă cutremurasem și eu de izbucnirea vieții care venea și trecea cu larmă de vijelie și tunet."

Multe și variate deosebiri despart cele două descrieri. Lexicul a primit multe neologisme. Știința scriitorului a crescut; dispune de o bogată terminologie ornitologică. Vechea descriere era constituită numai prin juxtapunere și coordonare; apar acum numeroase subordonate; fraza a devenit mai bogată și mai complexă. Atitudinea scriitorului este tot atît de deschisă în fața lumii exterioare. Impresiile sale sînt tot atît de numeroase, dar ele nu se mai adîncesc în sine, în stări ale sentimentului, ci se înalță și se limpezesc în cugetare. Scriitorul arată un fel de detașare față de priveliște. Mulțimea de necrezut a păsărilor migratoare, aduse de primăvara timpurie, este „cea mai variată expoziție a paserilor sălbatice de apă". Ceea ce se vede este spectacol, *dramă*. Scriitorul are o atitudine de naturalist față de păsăretul bălții. Îl vede grupîndu-se pe *familii* și distinge *speciile* lui. Și de data aceasta fenomenul particular este proiectat în perspectiva veacurilor. Dar pe acestea le înțelege acum ca un geolog și un astronom, privelIștea sugerîndu-i o epocă îndepărtată a pămîntului cînd, prin „explozie solară", pămîntul fusese cuprins de ape: „vechiul ev al topirii ghețarilor". Apare astfel tendința scriitorului de a stăpîni prin intelect impresiile sale. Noua atitudine produce numeroase consecințe în limbă, în lexic, în legăturile mai rare de cuvinte, în construcții. Dar, deși impresia s-a intelectualizat, ea n-a pierdut nimic din frăgezimea și forța ei. Uimirea îl stăpînește pe poet, care notează în mai multe rînduri această „minune a lumii", „minune efemeră", „minune nerepetată". Dar uimirea care subliniază miracolul în atîtea feluri este un efect al minții.

În această întinsă curbă a evoluției sale s-a înscris contribuția atît de bogată a scriitorului, marcînd locul său în istoria mai nouă a literaturii noastre. Ca și înaintașii de care

i-a plăcut adeseori să-şi amintească, întocmai ca Neculce, ca poetul popular, ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Slavici, Coşbuc, Vlahuţă, Delavrancea ş.a., Sadoveanu reprezintă linia naţională şi populară în dezvoltarea literaturii noastre. Această poziţie produce consecinţe felurite în limba şi arta lui literară. Este unul din scriitorii care au dat o întinsă folosinţă oralităţii populare. Propunîndu-şi să redea felul de a vorbi al moldovenilor, Sadoveanu a folosit forme de vorbire, unele particularităţi fonetice şi morfologice, elemente de lexic, locuţiuni şi construcţii ale modelelor sale din viaţă. Continuînd linia lui Creangă, Sadoveanu a dat drepturi de cetate literară multora dintre particularităţile graiului moldovenesc. Aceste particularităţi au apărut şi atunci cînd scriitorul vorbeşte în numele său. În ambele cazuri însă le-a încadrat în structura generală a limbii literare mai noi, evitînd astfel impresia unui regionalism accentuat. Scriitorul s-a amuzat odată de vorbirea prea pronunţat regională a unuia din foştii săi profesori, care se adresa clasei: „Esti acolo unu: acela puni la cali tăti." Un lingvist va putea stabili odată ce şi cît a reţinut Sadoveanu din graiul lui de acasă. Cercetarea va întări, desigur, impresia că limba lui Sadoveanu este limba noastră literară, aşa cum s-a format în secolul al XIX-lea, cu singurele şi puţinele adausuri menite s-o localizeze. Creangă este mai regional.

Folosind o limbă echilibrată, dar adevărată şi vie, Sadoveanu a făcut să vorbească pe oamenii săi într-un fel care nu aminteşte pe al vreunuia dintre înaintaşi. Percepem, ascultînd pe aceşti oameni, alt ton, o altă atitudine decît la oricare din scriitorii liniei naţionale şi populare din dezvoltarea literaturii noastre. Vorbirea oamenilor lui Sadoveanu manifestă o deosebită cultură socială şi morală prin politeţea, prin rezerva, prin umorul ei discret, prin unda de poezie care o străbate. Ascultaţi pe moş Leonte Zodierul în *Hanu-Ancuţei*: „S-ascultăm povestirea comisului... a strigat cu glasu-i repezit moş Leonte Zodierul. S-ascultăm povestirea cinstitului comis! Să vedem dacă avem pe lîngă noi ce ne trebuie şi s-ascultăm. Chiar tare vroiam să te rog, comise Ioniţă, să nu-ţi uiţi datoria şi cuvîntul. Noi, aici, de cînd ţin eu minte, încă de pe vremea Ancuţei celei de demult, am luat obicei să întemeiem sfaturi şi să ne îndeletnicim cu vin din Ţara-de-Jos. Gustînd băutură bună ascultăm întîmplări care au fost. Socot eu, cinstite comise Ioniţă, că nu se mai găseşte alt han ca acesta cît ai umbla drumurile pămîntului. Aşa ziduri ca de cetate, aşa zăbrele, aşa vin — în alt loc nu se poate. Nici aşa dulceaţă, aşa voie-bună, ş-asemenea ochi negri: eu parcă tot subt ei aş sta pînă ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor... Nu trebuie să-ţi încrunţi sprîncenele, jupîneasă Ancuţă, căci eu am fost prietin maicii tale. I-am căutat şi ei în cartea de zodii, cum ţi-am căutat şi dumitale. Foarte bine şi foarte adevărat i-am spus, şi socot că nici dumneata n-ai rămas nemulţumită."

Formulele de politeţe ale adresării: „cinstite comise Ioniţă", rezerva în expresiune a dorinţei: „chiar tare voiam să te rog, eufemismul: „ne îndeletnicim cu vin din Ţara-de-Jos", tactul şi umorul cu care este introdusă declaraţia omagială adresată Ancuţei după enumerarea celorlalte superiorităţi ale hanului ei: „Aşa ziduri... aşa zăbrele, aşa pivniţă, aşa vin... asemenea ochi negri", sugestia poetică legată de metafora „limanul cel fără de vifor" — toate acestea ne pun în faţa unui exemplar uman aparţinînd unei lumi înzestrate cu multe cuceriri ale culturii sociale şi morale. Românul din clasele populare este un astfel de om. Aceasta mi se pare a fi sugestia cea mai însemnată care se degajează din vorbirea aleasă, poetică, adînc cultivată a oamenilor lui Sadoveanu. Caracterizarea limbii lor ca una care reţine singurele forme ale vorbirii populare nu mi se pare deloc că istoveşte fenomenul. Scriitorul a dat acestei limbi o potenţă sporită, un tipism bogat în semnificaţii, prin care el a adus omagiul cel mai înalt culturii interioare a poporului nostru.

Aproape toţi scriitorii liniei căreia îi aparţine Sadoveanu sînt poeţi ai naturii. Dezvoltată din poezia populară, sentimentul naturii este puternic reprezentat în seria literară care începe cu Alecsandri şi Eminescu.

Arta peisajului, sentimentul fuziunii cu natura, corespondenţa acesteia cu pasiunile omului au primit o mare dezvoltare la Sadoveanu. Dar, spre deosebire de mulţi dintre înaintaşii sau contemporanii lui, Sadoveanu n-a dat peisaje generalizate, de pildă o pădure sau o baltă, aşa cum pot apărea în orice loc al pămîntului. Peisajele sale sînt deter-

minate, sînt peisajele țării noastre, ale întregii țări, ale luncii Siretului și Moldovei, ale Deltei și ale bălților Dunării, ale dealurilor și ale munților Moldovei, și ale Ardealului. Geografia țării trăiește în opera lui Sadoveanu aproape cu toate regiunile ei. Scriitorul numește locurile descrise, le leagă de coordonatele lor geografice, le indică pe hartă. Descrie pădurea de la Solomonești, pîrîul Cerbului, apa la podul Dumbrăviței, miriștile din drumul Hîrlăului. A rezultat astfel o evocare poetică a țării, a munților, a pădurilor și a apelor ei, a construcției ei geologice, a faunei și florei, a cărei întindere și varietate depășește tot ce s-a obținut în producția poetică anterioară.

Dacă încercăm să deslușim procedeele artei descriptive a lui Sadoveanu întîmpinăm o mare mulțime de mijloace. Voi aminti numai două din ele. Mai întîi, folosirea corespondenței natură-om, realizată prin întrunirea în aceleași construcții a verbelor și locuțiunilor descrierii cu acele ale simțirii, ca în exemplul spicuit dintr-o scriere mai veche: „Șoaptele frunzarelor păreau tremurarea unui suflet; creșteau din arbor în arbor, din ramură în ramură, scădeau, se depărtau, spuneau ceva neînțeles, ceva foarte vechi și foarte trist. Și cînd tăceau bolțile nesfîrșite, parcă și sufletul din mine tăcea, sta neclintit, așteptînd; n-aveam bucurie, n-aveam durere, intram parcă în nesfîrșita fire, în marea bogăție a pămîntului. Iar cînd tresărea în murmure și în oftări codrul, cînd începea să curgă și să crească valul vînturilor, fiori grei îmi răscoleau sufletul, un cîntec înfricoșat pornea în mine, cîntecul care prevestea și cerea iubirile tinereții."

Puterea de proiectare în natură, atribuirea unei expresii înfățișărilor firii este cu totul obișnuită în arta lui Sadoveanu: „Parcă voiau să-și smulgă rădăcinile din pămînt, așa se frămîntau plopii cenușii de la marginea poienii; iar fagii bătrîni se cutremurau mînioși, se aplecau prelung și iar se îndreptau, pe cînd printre ei, ca pe niște cărări ghețoase, din inima codrului, zvîcnea cu vîrtejuri, cu frunze spulberate, cu găteje, mînia furtunii. Un zvon greu creștea între nourii negri și în poiana frămîntată ca de spaimă — creștea ca o buciumare prelungă, chemînd spaima din zarea mohorîtă, înăbușită de pulberi răsculate. Așa crescu bubuind buciumarea pădurii, învăluiri dese de stropi se abătură, duduiră ușurel și la geamurile mici, se depărtară — și, deodată, ca o mînie care ostenește, cu oftări de ușurare se alinară adîncurile, și soarele străluci deodată orbitor în toată poiana."

Ca mai pretutindeni în operele sale, Sadoveanu a dat și acestei descrieri o organizare muzicală, mai întîi prin introducerea unui crescendo și a unui descrescendo, dar și prin efecte fonetice, ca de pildă seria expresivă a grupului *bu* în evocarea furtunii: „buciumarea prelungă", „bubuind buciumarea", apoi seria impresivă a vocalelor deschise și a diftongilor în descrierea încetării furtunii: „cu oftări de ușurare se alinară adîncurile, și soarele străluci deodată orbitor în toată poiana".

Cu timpul, acest vuiet al naturii în jurul oamenilor și în interiorul lor s-a potolit: omul cu problemele lui a pășit pe primul plan al creației. Legîndu-se cu îndemnuri ale vremii sale, care arăta o mare preferință nuvelei și romanului psihologic, epoca mijlocie a scriitorului ne-a dat opere ca *Haia Sanis, Duduia Margareta, Însemnările lui Neculai Manea* ș.a. Mediul provincial, sufletele care agonizau în orînduirea vremii au apărut în filele acelor cărți mult citite. Din alte regiuni ale societății se iveau sufletele celor umiliți și ofensați, țăranii români, apoi marile energii rebele care prelungeau în creația cultă a zilelor noastre pe omul baladelor populare, sau omul din popor, trezit la o nouă conștiință a demnității și menirii lui, în operele mai noi ale scriitorului. Din trecut se lămureau oamenii veacurilor apuse cu o mare intuiție și știință a rînduielilor de altă dată, a vieții și limbii vechi.

Romanul istoric al lui Sadoveanu, *Frații Jderi, Zodia Cancerului, Nicoară Potcoavă*, a crescut peste tot ceea ce realizase trecutul prin C. Negruzzi, Al. Odobescu, N. Gane ș.a. Noi mijloace ale limbii și artei literare au apărut. Cercetarea sa obține mereu tot alte și alte lumini asupra lor. Dar de pe acum se poate spune că opera lui M. Sadoveanu este cea mai vastă sinteză artistică a naturii și societății românești din cîte cunoaște literatura noastră, realizată pe linia de dezvoltare a inspirației naționale și populare, printr-o adîncă și originală lucrare de transformare și îmbogățire a limbii și artei literare.

Un nou sunet, imposibil de confundat cu altul, a apărut în aceste împrejurări. Fără opera lui Sadoveanu, literatura noastră ar fi fost lipsită de cea mai importantă contribuție în epoca de după Eminescu. Odată cu ea, literatura noastră a atins una din culmile ei cele mai înalte. Conștiința de sine a poporului românesc, încrederea în puterile lui de creație au făcut un mare pas înainte prin această operă.

1955

SINONIME, METAFORE ȘI GREFE METAFORICE LA TUDOR ARGHEZI

Procedeul acumulării de sinonime, foarte frecvente în comunicările orale, corespunde unei îndoite nevoi a exprimării: 1. căutarea termenului propriu, care poate să nu se prezinte de la început vorbitorului; 2. obținerea efectului stilistic al intensificării. Seriile sinonimice sînt, deci, rezultatul unor retușări succesive sau produsul tendinței de a spori încărcătura afectivă a comunicării. În realitatea concretă a vorbirii este destul de greu a desluși care dintre aceste nevoi determină seria cuvintelor sau a sintagmelor cu înțelesuri apropiate. Citez, pentru exemplificare, comunicarea făcută de Costake Ioniță, un bătrîn de 77 ani, anchetatoarei lui: „Mulțumin dumitale... Iaca mai hodinesc și io, că d-alceva nu mai sînt bun. Mă uit la băiatu ăsta. Io nu mai poci să iau nici lemnu-n mînă. M-am șubrezit rău de tot, sînt nevoiaș..." — A. Istrătescu, *Texte populare din județul Prahova*, în *Grai și suflet*, III (1927), nr. 1, p. 161. Țesătura sinonimică a acestui text, în care fiecare dintre ideile exprimate revine într-o a doua sau chiar a treia variantă a formulării ei, poate fi produsă fie de dorința vorbitorului de a face mai clară comunicarea lui, fie de îndemnul sublinierii mai accentuate a sentimentului care o însoțește, fie de ambele aceste tendințe deopotrivă.

Acumularea sinonimelor este un procedeu oral. Arghezi i-a dat o întinsă întrebuințare în poezia lui, mai ales în fazele mai noi ale acesteia, unde mai pot fi semnalate și alte procedee ale oralității, precum expresiile și locuțiunile populare, anacolutele, formele regionale de limbă etc. Mă opresc,

de data aceasta, la acumularea sinonimică, folosită de nenumărate ori în *Cîntare Omului*. Omului începuturilor, poetul îi spune: „N-aveai nici loc, nici țară, nici neam și nici un nume." Pentru lipsa de identitate a acestui om dinaintea procesului istoric, poetul folosește o enumerare în care termenii succesivi sînt sinonimi prin ideea unică exprimată de ei: negația oricărei determinări, vacuitatea preistorică. Sinonimia se precizează aici prin referire la ideea exprimată de poet, chiar dacă dicționarele nu o cunosc între cuvinte ca: loc și țară, neam și nume. În construcția: cetățenii din orice *loc* al *țării*, oricare ar fi *neamul* sau *numele* lor, sînt egali în fața legii — cititorul percepe anevoie o apropiere de înțeles între cuvintele subliniate, în timp ce o astfel de apropiere între aceleași cuvinte este evidentă în versul lui Arghezi. Raportul de sinonimie se precizează, deci, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înțeles, atîta timp cît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte. Este ceea ce se întîmplă în multe versuri ale lui Arghezi, precum: „Tu (omule!) ți-ai întins pămîntul, mormîntul și destinul" (cînd ai cucerit poziția verticală); (primul om era) „Strein în pribegie, plăpînd și venetic", (coborînd din cer, unde a cîștigat unele din darurile sale, omul se găsește) „Pe drum la pogorîre, din ceruri, din zenit"; (mîna omului) „Știe să mîngîie, să vindece, s-alinte" etc. Puține dintre cuvintele aparținînd acestor structuri enumerative sînt înregistrate ca sinonime în dicționare, dar deosebirea dintre ele se reduce, și înțelesul lor tinde să se unifice în versurile citate.

Raportul de sinonimie dintre mai multe cuvinte se precizează fie între înțelesurile lor proprii, fie între un astfel de înțeles și înțelesul figurat, metaforic al unui alt cuvînt. Este ceea ce se întîmplă în poezia *Flacăra păzită* din ciclul *Cîntare Omului*, din care transcriu:

La flacăra, păzită să nu ți-o fure vîntul,
Te ispitea comoara ce ți-o dădea pămîntul.
Ascunsă-ntr-o firidă de piatră și-ncuiată
Ea trebuia scobită adînc și dezgropată,
Și apoi fiecărei frînturi de giuvaer
Să-i spargi era nevoie și doagele de fier.

Îți trebuia răbdare, credință și putere
Să-nlături așternutul de pături de mistere.
Dar cum să smulgi comoara pe care-ai flămînzit
Tăcerii cetluite cu lespezi de granit?
Și cum putea clădirea veciei s-o răstoarne
Plăpînda ta făptură de-abia-nchegată-n carne,
Cînd tainele și somnul lăuntrice, vecine,
Se prelungeau din ocna pămîntului și-n tine?

Poezia, celebrînd descoperirea metalelor, extragerea lor din pămînt, ni se înfățișează ca o deasă țesătură sinonimică. Metalele sînt denumite figurat, cînd *frînturi de giuvaer*, cînd ca o *comoară*. Înainte de extragerea lor, ele stăteau ascunse și încuiate. Actul extragerii metalelor este exprimat prin cuvintele: *scobită, dezgropată, să-i spargi, să-nlături, să smulgi, s-o răstoarne* — cuvinte aparținînd unor sintagme deosebite. Pentru a executa acțiunea dezgropării metalelor, omului îi trebuia: *răbdare, credință și putere*. Metalele, înainte de săvîrșirea acestei acțiuni, stăteau ascunse în *pămînt* — un cuvînt propriu, după care urmează lunga serie sinonimică a metaforelor care i se substituie: „firidă de piatră", „așternutul de pături și mistere", „tăcerii cetluite cu lespezi de granit", „tainele și somnul lăuntrice", „ocna pămîntului". Toate aceste expresii figurative sînt substitute metaforice ale cuvîntului care le precede: *pămîntul*, și alcătuiesc, împreună cu acesta, o lungă serie sinonimică.

Atingem, odată cu această din urmă observație, un procedeu frecvent al poeziei lui Arghezi: sinonimia prin succesiune de metafore. Subliniez procedeul și într-o altă poezie a lui Arghezi, în *Parada* (din ciclul *Stihuri noi*, 1946—1955). Poetul descrie năvala de fluturi în fața ferestrei lui luminate, în timpul nopții, cînd veghează. Pentru a desemna mulțimea fluturilor, este întrebuințat substantivul colectiv *fluturime*, căruia i se substituie, în cursul poeziei, sinonimele: *grămadă, gloată, puzderii, stoluri*; precedate de o serie de metafore: *valuri, ploi, ninsori de fluturi*. Este interesant de observat că în *Parada* denumirea noțiunii principale, aceea care constituie subiectul însuși al poeziei, se face mai întîi prin succesiune de metafore, după care urmează seria de sinonime cu înțeles propriu. Substituția operează aici de la figurat la propriu, dar și direcția contrarie a substituției, de

la propriu la figurat, poate fi semnalată, așa cum am făcut mai sus, în legătură cu poezia *Flacăra păzită*. Alteori, în fine, succesiunea metaforelor sinonime se dezvoltă fără expresiunea termenului propriu substituit de ele. În *Parada*, diferitele specii de vietăți venite la fereastra poetului determină, fiecare în parte, cîte o altă metaforă sau comparație, în care *tertium comparationis* este împrumutat fie lumii animalelor (*porumbei, lăstuni, șopîrlă, vite, ciute, cerbi, căprioare, viespi, muște, lăcuste, uliu*), fie lumii umane (*mireasă, crăiasă, Ofelia, mitropolit, paiață*), fie obiectelor obținute de meșteșugul oamenilor (*chivăre, scuturi, odăjdii, mărțișoare, bumbi, cuișoare, mărgele, ac-cu-gămălie, manta cu comanac, paftale, cataramă, verigi, zale*), fie materialelor artistice și pietrelor prețioase (*borangic, atlaz, mătase, cristal, catifele, smalț, lac, poleială, chihlimbar, smaralde, mărgăritare*), fie artei scrisului (*chirilică, punct de întrebare, litere, slove egiptene, abecedar*) etc. Imaginația poetului este neistovită pentru a găsi analogiile de aparență dintre diferitele specii de gîngănii privite de el și întinsa sferă a lumii de ființe și lucruri din depozitele reprezentării lui. Dar expresia acestora din urmă se urmează în serie de metafore fără amintirea termenului substituit. Așa, de pildă, în versurile :

O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.
Droaiele de alfabete
Și de litere schelete
Se tîrăsc pe geam alene,
Printre slove egiptene,
Tresărite de un har
De mai nou abecedar,

unde metafora „chirilică" este urmată de alte metafore culese deopotrivă din terminologia semnelor grafice : *punct de întrebare, alfabete, litere, slove egiptene, abecedar.* Fiecare dintre aceste cuvinte substituie pe cel anterior și constituie împreună o serie de metafore sinonime.

Uneori o metaforă generează pe alta, în interiorul aceleiași construcții sau în construcții succesive, dar atunci relația între cele două metafore nu este aceea de sinonimie, ci un alt tip de relație, pe care o vom numi grefă metaforică. Culeg exemplele, în această privință, tot din *Parada,* unde, dealtfel, uneori, metaforele alternează cu comparațiile. Iată versurile :

Una-n văluri de mireasă
Are pasul de crăiasă,
E albastră și frumoasă,
Scrum de umbră somnoroasă
Și-i subțire, din tipare,
Ca un fum și ca o boare.
Străveziu-i borangic
S-a urzit în Carul-mic,
Și-i gingașă și suavă
Ca Ofelia bolnavă.

Metaforele acestui context poetic se referă la elitrele vietății („văluri de mireasă"), la atitudinea ei în mișcare („Are pasul de crăiasă"), la întreaga ei alcătuire și consistență („Scrum de umbră somnoroasă", „fum", „boare", „borangic"). Dacă examinăm această din urmă serie metaforică, putem stabili o anumită sinonimie între termenii ei : pentru a evoca puțina consistență, ușurință, oarecum imaterialitatea vietății, poetul folosește seria de metafore substituibile : „scrum de umbră", „fum", „boare", „borangic", dar pe această din urmă metaforă se grefează o alta : borangicul din care i se pare a fi făcută insecta : „S-a urzit în Carul-mic". Această din urmă expresie nu mai înlocuiește pe cea precedentă, ci derivă din ea și o îmbogățește. Relația dintre aceste două metafore nu mai este sinonimie, ci de un alt tip, pe care cred că îl poate desemna termenul grefă.

Semnalez, în aceeași poezie, și alte grefe metaforice ; o altă specie de vietăți este desemnată prin metafora : „niște pui de porumbei", după care urmează determinarea prin grefă : „de argint și de polei". Altă specie scăldată în lumina ferestrei provoacă metafora : „În odăjdii de atlaz (elitrele) / Vin lăstunii mici la iaz" (lumina ferestrei) ; pe această din urmă determinare se grefează metafora : „Să se bucure și scalde / În vîltoarea de smaralde". Alte vietăți sînt văzute metaforic ca : „Ciute, cerbi și căprioare", dar nevoia de a exprima structura lor minusculă și minuțios lucrată aduce grefa : „Prefăcute-n mărțișoare". După o enumerare metaforică a altor specii (*vite, viespi, muște,*

lăcuste), urmează metafora cu caracter blînd-ironic care le subsumează: *fiarele* — dezvoltată, cu referire la slăbiciunea și inocența lor, în construcția: „fiarele-au ajuns sfioase", adîncită prin grefa menită să susțină determinarea conținută în complementul de mod al construcției citate: „Și-s cusute cu mătase."

Exemplele citate arată că poetul nu se mulțumește cu simpla substituție metaforică. El o prelungește pe aceasta prin alte metafore adiacente. Acest procedeu, împreună cu acel al sinonimiei și al metaforelor sinonime, descrise mai sus, completează unul din aspectele cele mai izbitoare ale stilului lui Arghezi: exuberanța lui verbală și imagistică. Poezia românească nu oferă un alt exemplu asemănător al unei astfel de exuberanțe. Caracteristica aceasta trebuie neapărat reținută pentru a înțelege una din direcțiile stilistice ale poeziei (dar și ale prozei) românești în epoca dominată de influența lui Arghezi. Desigur, înrîurirea lui Arghezi este mult mai întinsă; ea a lucrat deopotrivă în domeniul vocabularului, al sintaxei, al formelor prozodice, dar, pe lîngă acestea, abundența verbală și metaforică este una din trăsăturile prin care poetul a acționat cu mai multe rezultate asupra contemporanilor și urmașilor lui.

1963

ALEGORISM

[V. Voiculescu]

Adunîndu-și versurile sale într-un compact volum din seria edițiilor definitive ale Fundației regale pentru literatură și artă, Vasile Voiculescu ne înfățișează rodul unei activități poetice de peste treizeci de ani. Prima sa culegere de *Poezii*, apărută în 1916, conținea bucăți scrise cu ani în urmă și care, în ciuda slabului ecou trezit în aceeași vreme, puteau îngădui unui cunoscător să constate că un poet nou făcea să răsune primele lui acorduri. Epoca era neprielnică discuțiilor literare. Zvonul cărților apărute atunci, în preajma războiului, se înăbușea curînd. În toamna aceluiași an, un prieten îmi aducea la Iași un caiet cu versuri copiate din manuscrisele unui tînăr medic, întîlnit în societatea lui Vlahuță. Ne întorceam la circulația străveche a operelor în manuscrise și copii, ca ori de cîte ori o mare strîmtorare a vieții publice impune spiritului mijloace primitive de a se comunica. Multă vreme am purtat cu mine file din caietul copiat din manuscrisele lui Voiculescu. Nimeni nu trebuie să dorească întoarcerea vremurilor în care lucrările literare ajung cu atîtea greutăți și uneori cu atîta întîrziere pînă la cititorii lor.

Mesajul care te atinge pe aceste căi, străjuite de multe obstacole și protejate numai de concursul binevoitor al norocului, are însă farmecul lui. Ne înapoiem la zilele lui Bălcescu și Alecu Russo. Momentul literar urmat de hiatul războiului și al refugiului fusese acela al poeziei de cugetare, care impusese cu puțini ani mai înainte numele lui Panait

Cerna și își găsise un teren fertil de cultură lîngă catedra de estetică a lui Mihail Dragomirescu și la revista lui, *Convorbiri critice*, cu D. Nanu, cu Cerna însuși și cu alții. Dincolo, în paginile elegante ale *Vieții nouă*, pe care Ovid Densusianu le făcea să apară cu o grijă atît de meticuloasă, tronau simboliștii. Eu însumi mă legasem de gruparea acestora din urmă, dar urechea nu-mi putea rămîne surdă pentru ceea ce aflam ca zbor mai înalt al gîndirii în tabăra opusă. Primul volum al lui Voiculescu apăruse la cîțiva [ani] numai după moartea prematură și atît de deplînsă a lui Cerna și iată că locul lui părea acum ocupat. Cine va studia evoluția poeziei noastre lirice după dispariția lui Eminescu va trebui să urmărească drept o categorie specială ceea ce s-a numit „poezia filozofică".

Mai multe serii de poeți, din posteritatea lui Eminescu, au crezut că frumusețea poeziei provine din valorile ei de conținut. Pentru mulți din aceștia a compune poetic însemna a gîndi cu înălțime și noblețe. Aceasta a fost aspirația cea mai de seamă a lui Cerna. Aceasta mi se dovedea acum a fi și năzuința lui Voiculescu. Desigur, erau mari deosebiri între unul și altul. Cerna era un panteist, și partea cea mai bună a operei lui pornea dintr-un puternic sentiment al vieții, pe care, simțind-o zvîcnind în natură ca și în sine însuși, o întocmea ca obiectul cultului său frecvent. Simpatia lui mergea către omul etern, al cărui chip se complăcea să-l deslușească în Divinitatea însăși, ca și dincolo de suspinele de mult înăbușite ale primilor creaturi, sau ca în acele, surde, ale poporului. Un vitalism cu rădăcinile în Goethe se amesteca cu un umanitarism care își recunoștea profetul în Tolstoi și alcătuia formula multiplă a lui Cerna, atît de seducătoare pentru anii noștri tineri.

V. Voiculescu ne întîmpina într-acestea ca un om religios, în căutarea unui Dumnezeu transcendent și ca o ființă trăind în strînsă comuniune cu viața poporului ale cărui basme el le transforma în simboluri grele de înțeles. Poetul reflexiv se așeza sub semnul marilor melancolii byroniene, ca atunci cînd ne evoca pe tînărul purtînd la pălărie unul din fulgii desprinși din poemele lui Satan (poate același pe care, căzînd în haos, îl urmărește V. Hugo în *La Fin de Satan*): figură a eternului neliniștit, simbol al „naturilor

problematice", în care nu era greu a desluși imaginea cea mai iubită a poetului însuși.

Evoluția lui Voiculescu s-a urmat liniștit. Poetul nu face parte din naturile care se dezvoltă prin subite schimbări de direcție, deși vom vedea pînă la ce grad și în ce forme noutatea se introduce în opera sa. Astăzi încă motivele și tehnicile sale sînt într-o anumită măsură acele ale începuturilor. Ca la toți poeții la care actul poetic pornește de la idee, de la o vedere ingenioasă a minții, mijlocul cel mai des folosit de poet este *alegoria*, adică sensibilizarea unei realități morale printr-o imagine concretă. În timp ce Eminescu sau Cerna filozofează direct, nedisprețuind pe alocuri exprimarea concepută a gîndirii, Voiculescu cugetă prin alegorii, prin parabole și apologuri, cu care el sporește vechiul tezaur al cărților sacre și al tradiției mistice, rămasă pînă astăzi principalul izvor al culturii lui.

Nenumărate sînt alegoriile pe care le subliniem în poeziile recitite acum în prezentarea ediției definitive. Poetul se simte ca un diamant spălat de mîna Domnului în apele eternității ; el este un arcuș purtat pe o vioară de mîna lui Dumnezeu ; un potir turnat de marele Faur ; cugetarea lui veghează ca un corăbier care întîlnește „ostroave mari de idealuri". Durerea este pentru el „o piatră-n care zac vine întregi de aur", și, după modelul poeziei științifice, fixat de Guyau în versuri mult citite de generația mai veche, poetul folosește alegoria discului lui Newton, închipuind cum Dumnezeu amestecă culorile diferitelor clipe ale vieții pentru a obține, în vînturătoarea lui, strălucitoarea lumină a sfîrșitului.

Criticii romantici, un Fr. Schlegel printre cei dintîi, au arătat de mult că în timp ce arta clasică a fost simbolică, arta creștină a devenit alegorică. A fost o idee mult reluată pe vremuri aceea potrivit căreia conceptul mai bogat în conținut spiritual al omului creștin nu s-ar putea asocia decît dinafară și oarecum într-un chip silnic cu forma sensibilă menită să-l ilustreze, prea strîmtă și prea materială pentru a-l conține în întregime. Alegoria a alcătuit principala tehnică poetică a marilor poeți creștini, a lui Dante și a lui Milton, și nu o vom cenzura atunci cînd o vom întîlni în opera unuia din poeții noștri, oricît valabilitatea ei poetică a fost contestată în dezvoltarea mai nouă a liris-

mului european, înapoiat la tehnica simbolului, adică a imaginii cu o semnificație spirituală atît de desăvîrșit topită în sine, încît mintea nu mai are nevoie s-o deslușească printr-un act de interpretare, care întrerupe unitatea și puritatea momentului de contemplație.

Mai discutat a fost vocabularul poetului, care nu devine el însuși din primul moment, deoarece abia culegerile ulterioare, *Din țara zimbrului* (1918) și *Pîrgă* (1921), îl fixează în fizionomia lui durabilă vreme de aproape două decenii. Voiculescu este unul din poeții care au adresat un apel mai insistent graiului popular, extinzînd sfera verbală mai dincolo de limitele pe care le respectase chiar acei scriitori contemporani sau din generația trecută, îndatorați exprimărilor poporului. Spre deosebire de aceștia, el nu alege cuvîntul popular atît pentru valoarea lui eufonică sau sugestivă, ci dintr-o nevoie de proprietate a exprimării sau de conturare a mediului cărora le aparțin oamenii grăind prin glasul său, nesimțindu-se deloc obligat, în urmărirea acestui scop, să evite cuvintele neeufonice sau care se asociază cu reprezentări prea crude.

Și aceasta nu numai în bucățile care iau forma unui monolog țărănesc realist, ca atîtea în culegerea poeziilor de război *Din țara zimbrului*, dar și mai tîrziu sau aiurea, cînd poetul se rostește în propriul său nume. Așa apar : *lighioane, zbanțuri, bătături, surguci, bulz, duiumuri, zăpodii, mîzgă, bobae, undiș, bont* (chiar în asociația neașteptată *bonturi de mister*), *nămestii, vraiște, șiștave, pălălaie, covrag, lostopăi, bîzoi, buluc, duium, uium, chiupul, chirpici, a glojdăi*, ba chiar și forme corupte ca *lăcrămații* etc.

Este o limbă țărănească, aspră, în conflict declarat cu convenția poetică, tinzînd către un fel de tehnicitate care îl face pe poet să se exprime cu precizia mai multora din specialiștii îndeletnicirilor noastre populare, dînd unora din versurile lui aspectul unor adevărate colecții terminologice, mai ales ciobănești, ca în : „Departe joacă aburi pe bahnele ierboase / Și-aprinși, scurmînd țărîna, rag tauri în suhaturi" ; sau : „Pe padinile grase ciobanii de la turmă / Adorm întinși la soare, cu bîta peste glugă... / Oi sure, crud fătate, răzlețe pasc în urmă / Cu miei priori sub uger îngenunchiați să sugă" ; pentru a nu mai vorbi de această descriere a *Penteleului :* „Și ca un baci din vremuri, chiabur și năzdrăvan, / Deasupra, peste turma-i de chențuri și gurguiuri, / La poale-i înșirată gorgan lîngă gorgan, / Sumete Penteleul chelbașele-i țuguiuri" ; cînd nu este vocabularul minerilor, ca atunci cînd se adresează durerii, în alegoria *Pietrei aurifere :* „Copaie cu copaie, în pive mărunțită / Toți grunjii măcinîndu-și, în praf te voi preface, / Vor bate pisăloage și apa-nvinețită / Pe jgheaburi largi de suflet va curge fără pace", astfel ca „Să-ți lași domol în fundul ulucului din mine / Nisipul tău de aur, durere sfărîmată".

Preciziunea tehnică a vocabularului studiat introduce uneori în poezia respectivă un accent de realism prozaic, dacă ne gîndim că (spre deosebire de proză) poezia cultivă mai degrabă improprietatea termenilor decît proprietatea lor, în unghiul abaterii de la cuvîntul propriu introducîndu-se pentru poet toate acele valori de sugestie care alcătuiesc farmecul creațiilor lui. Cînd poetul spune, deci, „rag tauri în suhaturi", el se exprimă, fără îndoială, în chip propriu și chiar cu precizie tehnică, dar tocmai evitarea cuvîntului special i-ar fi adus, poate, darul unei expresii inedite și sugestive.

Ceea ce trebuie subliniat este că polarizarea acestui vocabular corespunde unei atitudini deplin conștiente. Asprimea graiului este o valoare pe care poetul o cultivă, după cum o dovedește acea *ars poetica* înscrisă la începutul culegerii *Destin* (1933), cînd, adresîndu-se *Gîndului*, îi spune : „Am să te port prin vorbele cele mai colțuroase / Să te înglodească și să te doară / Razna, din albia limbii de rînd afară, / Pe cărări de piatră abia slomnite / În graiul cu urcușuri bolovănoase". Poet al unei viziuni dure a vieții, limba nu ar fi putut rămîne, în liniile ei largi, ceea ce este, dacă tendința de a aglomera termenii speciali n-ar fi dat vocabularului său un caracter prea tehnic.

Viziunea, nu numai limba poetului, este îndatorată poporului, într-un fel și un grad pentru care nu cred că există exacte echivalențe în operele altor poeți. Nu s-a studiat încă sistemul metaforic al scriitorilor noștri, deși lucrul ar avea atîta însemnătate pentru a cunoaște tipurile de experiențe prin care ei văd lumea. Dacă cercetarea aceasta se va face odată, se va vedea că nimeni, în aceeași măsură cu Voiculescu, nu a folosit experiențele familiare poporului pentru a construi icoana sa despre lume. S-ar putea vorbi, în le-

gătură cu poezia de care ne ocupăm, despre o viziune pastorală a lumii, despre un adevărat panpastoralism. Metaforele ei asimilează toate aspectele universului văzut și chiar realitățile morale cu înfățișări ale îndeletnicirii pastorale, cu vesmintele, uneltele și ființele cu care se înconjoară ciobanii. Un șir de munți devine pentru poetul nostru o „chingă de munți" ; înălțimile Penteleului acoperit de păduri jilave dau naștere imaginii „sarica-i de codri de-atîta ploaie grei / Zbicindu-și-o la soare, el fumegă din spate" ; albinele sînt „chiaburile albine" ; soarele este văzut : „Ca un cioban ce-și cheamă cu grijă-ntreaga turmă / Apoi din nou pornește și scapătă de vale" ; rugăciunea poetului îi cere lui Dumnezeu : „Îndură-te și-aruncă un mintean / De flori cu-mpărătești petale" ; un efect de lumină este : „O mîndră zeghe de lumină" ; un potop de ape curge „În șiștarul văilor adînci" ; un peisaj de mare dă loc imaginii : „Mînînd cirezi de valuri, săltați pe șei de spume / Se-ntorc ciobanii mării, delfinii dinspre larg" ; un apus este stilizat în forma „Tîrziu după nechezul înflăcărat al zilei / Pășește-ncet amurgul cu mugetul lui lin" ; altă dată ni se vorbește despre „turme de căpițe îngenuncheate-n șes", despre „cergi de umbră", dar și despre „șesurile minții, miriștile uitării" ; gîndurile „pasc în turme neștiute... în pajiștea de aur a durerii", și cuvintele poetului sînt „negre mielușele mute" etc. Poate numai poezia populară execută un gest asemănător de reducere a întregului univers, văzut și nevăzut, la formele de viață și aspectele lumii apropiate țăranului, a agricultorului și, mai cu seamă, a ciobanului. Gestul acesta este reluat de poet și extins, aplicat la o scară mai mare înfățișărilor externe și interne ale unui univers mai larg și mai bogat. Legătura dintre inspirația cultă și viața poporului, formulată ca program literar încă de acum o sută de ani, atinge în Voiculescu succesul ei cel mai deplin.

Cu aceste mijloace, Voiculescu este, în primul rînd, un poet al vieții interioare, deși darul vizual, puterea de a nota înfățișări ale naturii nu-i lipsește nicidecum, pastelurile sale rînduindu-se alături de acele ale lui Adrian Maniu și Ion Pillat — ceilalți doi meșteri ai peisajului în poezia noastră mai nouă. Dar, spre deosebire de Maniu, care stilizează fantastic peisajele sale, și spre deosebire de linia clasică a peisajului lui Pillat, Voiculescu a creat genul unui

pastel dramatic. Natura i se prezintă ca scena unei întîmplări, ca o alegorie în mișcare, uneori cu reminiscențe din lumea basmelor sau din ciclul legendelor biblice. Așa, amurgul este un episod al luptei în care noaptea, adevărat căpcăun al basmelor, aleargă c-o falcă-n cer să prindă lumina. Altă dată, apusul este înfățișat ca o fugă de arhangheli din Grădinile luminii, sau ca jocul Salomeii, căreia îi scapă din poale capul însîngerat al lui Ioan. Peste tot plutește un sentiment grav, „mari melancolii", ca acele care animă unele din peisajele lui Sadoveanu.

Mai tîrziu, modalitatea alegorizării dramatice a naturii este părăsită, dar facultatea poetului de a nota delicate efecte de lumină într-un cadru de vaste semnificații, ca în *Toamna*, cu fîntînele-i în care plîng îngeri, dar și în atîtea alte pasteluri vrednice în adevăr a fi cunoscute, n-a încetat să se manifeste. Nimeni n-a înfățișat mai fericit ca Voiculescu singurătățile încremenite ale munților, dezolarea cîmpiilor arse de soare, în care răsună glasul cărăușului de azi, cîntînd, ca tracul de altădată retrăind în el ; Bărăganul în amurg, Floriile cu „pașnica lor tristețe" ; iernile viforoase, la capătul cărora „marea își arată alba schelărie" : înfățișări cărora li se adaugă motivele unui orientalism local, nutrit de tărîmurile Dobrogei, reținîndu-l ca și pe Ion Pillat, emulul lui într-ale poeziei și prietenul de care îl leagă o amiciție literară dintre cele mai exemplare. Paralel cu mișcarea noastră picturală mai nouă s-a format în literatura ultimelor două decenii o poezie peisagistică de mari posibilități. Voiculescu este, fără îndoială, unul din artiștii care au dat curentului cîteva din operele lui cele mai izbutite.

Poet religios, hrănit din substanța evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabolelor, dar și aceea a *Vechiului testament*, poate mai apropiat de asprimea și tensiunea propriului său sentiment de viață, V. Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic. *Poemele cu îngeri* (1927) dezvoltă ciclic motivul vizionar al îngerilor, în poezii străbătute de un fior mistic foarte autentic și care vor fi, din întreaga lui operă, printre cele mai citite de viitorime. Unele din acestea conexează în chip pătrunzător motivul angelic cu sentimentul de sine al unui om din popor, primind în tristețea și umi-

litatea condiției lui revelația vizionară, ca în bucata *L-am lăsat de a trecut*.

Dar chiar mai înainte și după aceasta, poetul a fixat în versuri cu adînc ecou nu atît reacțiile conștiinței religioase, desfătîndu-se de certitudinile ei, cît îndoielile, neliniștile, luptele omului aspirînd către Divinitate. O frumoasă mișcare notez în *Dezlegare*, unde, după evocarea condiției omului ferecat de simțurile lui „ca cinci năprasnice obezi", poetul se întreabă dacă Dumnezeu n-a legat ființa omenească de vremelnicie dorind să oprească avîntul răzvrătirii ei, pentru a încheia cu o adevărată *poantă* madrigalescă: „Dar aș veni ca să îngenunchez!" Sînt nenumărate trăsăturile de același fel, ingenioase sau profunde, configurînd o întreagă fenomenologie a sentimentului religios pe care desigur că teologii o vor interpreta adeseori de aci înainte.

Ca toți poeții mistici, viața subconștientului, sugestiile somnului joacă un mare rol în poezia studiată aci, mai cu seamă în producția ei mai nouă unde este notată „deșteptarea severă în adînc" (*Miorița*), „obloanele lungi ale somnului" (*Popas în suflet*), „fîntînile de vise cu ape turburate" (*Psihanaliză*), sau toate acele stări insidioase ale *Somnului de după-amiază*: „Îmi picură-n tihna de care m-apropiu/ Un zumzet de-albine vrăjitul său opiu. / Alunecă mute rotund prin grădină/ Nunți grave de umbră cu domni de lumină./ Un greier se urcă pe-o fibră de glas/ Și-n creștetul verii năuc a rămas./ Miresme, tîrîndu-și suave lungi rochii,/ Se pleacă asupra-mi și lin mi-nchid ochii./ O dulce beteală de vînt îmi veghează/ Aurul somnului de după-amiază."

Din aceleași investigări ale straturilor mai adînci și mai tulburi ale conștiinței a apărut, în producția mai nouă a lui Voiculescu, latura erotică a poeziei lui unde poetul spiritualist găsește accente noi pentru a cînta „aurora cărnii, suavele torturi, viscolul de noroc" al posesiunii, „lucida filigrană" a voluptății, „suava urnă cu cenușă de plăceri" a trupului iubit. Știu că Voiculescu a pregetat mult pînă a primit în culegerile lui, mai cu seamă în cea din urmă din ele, *Întrezăriri* (1939), aceste poeme ale dorinței și posesiunii, care au extins inspirația sa într-o direcție neașteptată, și nu mă pot bucura îndeajuns că, făcînd-o, numai în aparent conflict cu spiritualismul său totdeauna atît de

înalt și de pur, el a sporit opera sa cu unele din valorile ei mai însemnate.

Prietenia lui Pillat a fost pentru Voiculescu un eveniment cu multe repercusiuni. Desigur, n-au existat niciodată doi poeți cu structuri și înclinații mai deosebite, dar tocmai felurimea și, aș spune, contrastul lor a dat prieteniei literare care i-a unit caracterul unei rare armonii. Pillat este o natură deschisă către lumea exterioară, stăpîn pe o senzorialitate rafinată, cultivînd stările de seninătate, un artist al formei pe care o distilează din multe și variate influențe ale culturii. Voiculescu este, mai cu seamă, un spirit întors către sine însuși, reflexiv și neliniștit, deschizînd tuturor impresiilor sale o cale către adîncime. O natură ca a lui Pillat este pîndită de primejdia de a rămîne la suprafața decorativă a lucrurilor. O fire ca a lui Voiculescu riscă să se încîlcească în problemele ei, în alegorism și didacticism. Pillat luptă pentru îmbogățirea substanței lui; Voiculescu — pentru înnobilarea formală.

Va trebui să se arate odată ce-i datorește Pillat lui Voiculescu. Ce-i datorește Voiculescu lui Pillat se resimte încă din culegerea *Destin*, apoi mai limpede în *Urcuș* (1937) și *Întrezăriri*. Limba lui elimină treptat asprimile și particularismul vocabularului mai vechi, procedeele sale încep să evite alegorismul de altădată, unele motive ale prietenului îl rețin și pe el. Ca doi pictori care își vestesc descoperirea unui interesant colț de natură sînt motive care apar la Voiculescu după ce le-am văzut experimentate de Pillat. Sub înrîurirea artei senzoriale și formale a lui Pillat, poezia lui Voiculescu ajunge la sărbători ale luminii, ca acea *Primăvară la Balcic*, sau la compoziții de un încîntător efect decorativ ca *Iarna în odaia cu scoarțe oltenești*. Tot prin Pillat se introduc în poezia lui Voiculescu motivele antice, încît autorul *Urcușului* își plătea o datorie de recunoștință înscriind în fruntea uneia din poeziile sale, dedicată triumfului artistic al prietenului, titlul volumului acestuia, *Scutul Minervei*.

Dar și în această parte a operei lui, în bucăți ca *Bacantă dansînd, Centaurul, Helada, Androginul, Legenda poetului Arion, Sibila, Țăran clasic* ș.a., motivul antic este uneori aprofundat într-un mod cu totul personal, poetul regăsind sub plasticitățile formelor și legendelor vechi tîlcu-

rile unei conştiinţe adîncite în meditaţia creştină. Nu este, oare, semnificativ că, printre motivele antice păstrate de creştinism în iconografia lui, se găseşte şi Sibila, căreia Voiculescu îi consacră acum una din evocările sale cele mai puternice? Clasicismul este apoi privit de Voiculescu ca termenul unui triumf, ca o înălţare peste durere, aşa cum ne-o spune *Ţărm clasic* după contemplarea luminoaselor stoluri ale coloanelor: „Nici ramură, nici zbor. Mîntuitoare/ Înmărmuriri pe culme de senin./ Durerile ce-au ars biruitoare/ Întorc din vremi profilul alb de chin."

Astfel, poetul, aflat în culmea unei cariere de peste treizeci de ani, în timpul căreia a dăruit liricii noastre cîteva din momentele ei cele mai fericite, este deschis încă înrîuririlor, dar gata să le transforme în substanţă proprie; el se găseşte nu la finele lucrărilor sale, ci în cursul desfăşurării lor.

1946

OBSERVAŢII ASUPRA LIMBII ŞI STILULUI LUI GEO BOGZA

Printre scriitorii care au atins astăzi maturitatea, Geo Bogza este, fără îndoială, unul dintre cei mai puternici şi mai originali. Pornit din mişcările moderniste, care, acum vreo două decenii, credeau a manifesta atitudini ale protestului social prin tehnicile anarhice ale scrisului lor, scriitorul şi-a găsit curînd echilibrul şi a organizat o formulă literară personală, pusă în serviciul mesajului său uman, luptei sale pentru dreptatea socială. Cadrul scrierilor lui Geo Bogza l-a alcătuit reportajul literar, adică acea formă a descrierii şi naraţiunii în legătură cu aspecte ale actualităţii imediate, cu acele aspecte ale vieţii sociale care reclamă o atitudine activă. Sînt unii care îşi închipuie că în afară de genurile literare consacrate, în afară de poemul eroic, de satiră sau elegie, de dramă sau roman, cadrele literare apărute în condiţiile de difuzare a culturii moderne şi metodele literare mai noi ar fi atinse de o inferioritate iremediabilă. Numele reportajului literar nu este bine tolerat nici de admiratorii unui autor şi, uneori, nici chiar de autorul însuşi. Cu toate acestea, un scriitor care se deplasează pentru a observa oameni, lucruri şi împrejurări la faţa locului, acela care procedează cu metodele anchetei sociale şi care recompune observaţiile sale, nu în sintezele fictive ale fanteziei, ci într-un fel care urmează de aproape configuraţiile realităţii, acest scriitor este un reporter, şi opera sa — un reportaj, mai ales atunci cînd scriitorul destinează lucrările sale presei periodice, aceleia care atinge un mare număr de cititori şi poate provoca un curent de opinie publică.

Aceste metode au fost folosite, în aceste împrejurări și cu aceste scopuri, de Geo Bogza, în scrieri ca: *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, 1939, *Cartea Oltului*, 1945, *Meridiane sovietice*[1], 1953 — opere dintre cele mai viguroase și mai originale ale literaturii noastre mai noi.

Reportajul literar, destinat presei periodice, împrumută adeseori limbajul acesteia, adică acea sferă lexicală și acele expresii pe care exprimarea curentă le adoptă mai înainte ca literatura să le consfințească. Așa au apărut în scrisul lui Geo Bogza cuvinte și expresii, precum: „imagine revelantă" (*T. P.*, p. 9), „rezultate deconcertante" (*ib.*, p. 19), „lucruri reconfortante" (*ib.*, p. 23), (un oraș) „frapează aproape ochiul" (*ib.*, p. 183), „n-are nici o importanță" (*ib.*, p. 301), (a fi) „antrenat" (*ib.*, p. 301), „viața lui exorbitantă" (*ib.*, p. 301), „Nu sînt spectaculoase din cale-afară ostroavele" (*ib.*, p. 302), „exclamația revine celor cîteva păsări care se achită cum pot" (*ib.*, p. 302), „sălciile bătrîne care se află în locurile acestea par vrăjitoare inveterate, lipsite de orice scrupul" (*C. O.*, p. 192), „persuasive... manevre" (*C. O.*, p. 351), „albastru desuet" (*M. S.*, p. 18), (Oltul) „e năvalnic și prodigios" (*C. O.*, p. 337) etc., etc.

Toate aceste cuvinte și expresii sînt neologisme împrumutate din limba franceză și vădesc, prin tendința lor de a urma curentul limbii vorbite la un moment dat, mai mult decît a se supune acțiunii de frînare a limbii literaturii, originile ziaristice ale scrisului lui Bogza. Li se asociază formații rare sau personale, de pildă întrebuințarea sufixului de origine franceză *-ant*, în: *vitriolant*, ca adjectiv sau adverb: „dezolarea... vitriolantă" (*T. P.*, p. 127), „substanță vitriolantă" (*ib.*, p. 131), (vîntul bate) „vitriolant" (*ib.*, 131); apoi: „spiralat" (*ib.*, p. 9), „a dramatiza" *ib.*, p. 131 și adesea) etc.

Preocuparea de puritate lingvistică nu pare a fi cea mai de seamă a scriitorului, care, din alte puncte de vedere, este un stilist remarcabil și foarte personal.

Reportajul urmărește să obțină impresia puternică, aceea care fixează atenția cam dispersată a cititorului solicitat de atîtea ecouri ale actualității. Împrejurarea aceasta apare

---

[1] Vom indica aceste opere, în cele ce urmează, cu inițialele *T.P.*, *C.O.*, *M.S.*

cu destulă limpezime în scrisul lui Bogza. Cine străbate scrierile sale nu poate să nu remarce mulțimea adjectivelor-adverbe cu mare încărcătură afectivă, cele care exprimă o apreciere drastică sau o reacție vehementă a sensibilității, precum: *dur*, *arid*, *tragic*, *violent*, *fantastic*, *aspru*, *dramatic*, *năprasnic*, *intens*, *enorm*, *cumplit*, *straniu*, *uimitor*, *uluitor*, *teribil*, *imens*, *vehement*, *vast* etc. Unele din aceste adjective-adverbe sînt întrebuințate pentru a exprima gradul superlativ al comparației. Superlativul absolut este indicat, în limba curentă, printr-un adverb care, prin gramaticalizarea lui, și-a pierdut forța expresivă: *foarte*, *prea*. Scriitorul simte nevoia împrospătării formelor superlativului absolut, culegîndu-le din bogata colecție a adjectivelor lui drastice: „un cîmp fulgerător de pustiu, torențial dezolant" (*T. P.*, p. 127), „cumplit de dezolantă înfățișare a lumii" (*ib.*, p. 127), „uimitor de multe lucruri" (*M. S.*, p. 14) etc. Superlativul relativ nu este nici el rar: (Lotrul este) „cel mai limpede, mai generos și mai nebun dintre afluenții lui" (Oltului) (*C. O.*, p. 349); „cea mai scumpă îndeletnicire (a caprelor) e tentarea celorlalte ființe de a se arunca în vid" (*ib.*, p. 351); un magazin este „cel mai periferic" (*T.P.*, p. 201) etc.

S-ar părea că scriitorul nu cunoaște formele, dimensiunile sau situațiile mici sau intermediare. Totul îi apare enorm în sine sau cel puțin în raport cu alte lucruri asemănătoare. Ceea ce îl atrage și îl reține este mărimea comparată sau incomparabilă. Oricare aspect al lumii este pentru el monumental, și sentimentele cu care îl întîmpină sînt vehemente și zguduitoare. Tehnica intensificării, în expresia lucrurilor și sentimentelor, este cea mai caracteristică pentru stilul lui Geo Bogza.

Pentru a supune lumea procesului acesta de extindere, pentru a obține expresia grandorii și a vastității, unul din mijloacele cele mai obișnuite ale scriitorului este întrebuințarea pluralului în locul singularului. În Dobrogea, el întîlnește un peisaj pietros, dar ne va vorbi despre „peisaje singulare și stranii" (*T. P.*, p. 126). Dacă acolo bîntuie setea, ni se va vorbi despre „țară aceasta de piatră și de mari însetări" (*ib.*, p. 130). În nenumărate locuri, pluralul cu tot ceea ce aduce el ca sugestie a măreției și extensiunii este

preferat singularului posibil, notîndu-se, deci: „dezlănțuiri de evenimente“ (*ib.*, p. 7); „violențe cari au cutremurat temeliile lumii“ (*ib.*, p. 11); „marile depărtări și neasemuita frumusețe a lumii“ (*M. S.*, p. 24), (Moscova) „e străbătută de uriașe fluvii de oameni“ (*ib.*, p. 29); „mările verzi și coclite ale pădurilor“ (*C. O.*, p. 10), „vîntul marilor înălțimi“ (*ib.*, p. 30) ș.a.

Efectul pluralului stilistic este acel al măreției nedeterminate, așa cum este cuprinsă de un ochi care o privește dintr-un punct foarte înalt sau dintr-o poziție superioară a inteligenței generalizatoare. Mărimea apare ca o complexitate atunci cînd e privită mai de aproape sau din mijlocul ei. Bogza obține și acest efect prin tehnica acumulării adjectivelor-epitete sau a predicatelor și complementelor, ca în exemplele: (Munții) erau „colțuroși, prăpăstioși, acoperiți de zăpadă... tari, de gresie, formați din stînci aspre și învălmășite“ (*T. P.*, p. 16); „ținutului acesta (al Dobrogei) atît de tumultuos, de pasionant și năprasnic“ (*ib.*, p. 132); „două locomotive uriașe: groaznice mătăhale negre, grele, fierbinți, gîfîitoare“ (*C.O.*, p. 170); „creasta lungă, zimțuită, roșcată și vînătă a Parîngului“ (*ib.*, p. 359); (ochiul s-a deschis) „nu asupra unui peisaj natural, ci asupra unei catastrofe, unui tren în flăcări, unei cetăți distruse de cutremur“ (*T. P.*, p. 126); „peste oamenii și orașele ei (ale Dobrogei), peste satele, peste lanurile ei de grîu, bate toată vara vîntul fierbinte de stepă“ (*ib.*, p. 130); „oamenii sîngeră, se crispează, fac planuri, cad prinși“ (*ib.*, p. 132) etc.

Pluralul stilistic și lanțurile de atribute, predicate sau complemente produc impresia mărimii nedeterminate sau acumulate, adică două forme deosebite, dar înrudite între ele, ale intensificării. Scriitorul mai cunoaște însă și procedeul intensificării unui aspect sau al unei impresii unice prin deplasarea expresiei lor din locul pe care îl ocupă, de obicei, în frază. Astfel, adjectivul-epitet urmează, în general, după substantivul pe care-l determină. Dacă un scriitor dorește să coboare un accent de intensitate mai mare asupra epitetelor sale, să le dea un relief mai puternic, atunci el le va izola, așezîndu-le ceva mai departe de locul în care erau așteptate. Efectul deplasărilor topice și sintactice a fost mult folosit de T. Arghezi. Geo Bogza

îl va întrebuința și el pe alocuri, ca în exemplele: „Presărat cu cetăți vechi, în ruină, și cu turle de biserici, ascuțite, Ardealul își desfășoară peisajele pînă la mari depărtări“ (*C. O.*, p. 9); „Ceahlăul părea... un muget de piatră, uriaș, al pămîntului“ (*ib.*, p. 36); „totul părea atunci că face parte dintr-o dramă a lumii, surdă“ (*ib.*, p. 36); „doina apei care vine de dincolo de munți și trece pe sub privirile lor învolburată“ (*ib.*, p. 366) etc.

În limba română verbul predicativ apare în frază înainte de determinările lui. Cînd apare după acestea, înseamnă că scriitorul a vrut să-i dea o intensitate mai mare. Așa procedează Bogza în exemplul: (Oltul) „tînăr și îndrăzneț, întregii lumi cîntă“. Ceea ce urmează este evocarea cîntecului Oltului, anunțat de predicatul în poziție deplasată. În capitolul II al *Cărții Oltului* ni se descrie ascensiunea unor țărani, Voșlobenarii, către culmea muntelui, unde se îmbolnăviseră vitele lor. Era vorba de a transmite impresia înaintării lor active, neobosite, împinse de o mare îngrijorare, redată prin verbul predicativ: *urcau.* La început predicatul apare după subiectul lui: „Șase oameni, trei bărbați și trei femei, urcau într-o după-amiază, cu sufletul la gură, spre crestele, atît de fantastic apropiate de cer, ale muntelui“ (*C. O.*, p. 23). Dar verbul trebuia intensificat, și atunci topica se răstoarnă, predicatul apare după determinările lui: „Fără răgaz, fără să piardă nici o mișcare, urcau. Mereu urcau.“ Deplasarea topică se însoțește în acest pasaj cu intensificarea prin repetiție, astfel încît, după descrierea diferitelor episoade ale ascensiunii, predicatul *urcau* revine la intervale, totdeauna după complementele lui: „În felul acesta urcau... Atît de cumplit urcau... Înșirați unul după altul urcau... Cu sufletul la gură, urcau“ (*C. O.*, p. 22—27). Din cînd în cînd expresia ascensiunii este redată prin alt verb decît *urcau:* „O singură clipă nu se opreau... deasupra stîncilor aspre se cățărau... Să ajungă cît mai repede sus, aceasta le era străduința.“ Unele detalii conexe ale ascensiunii sînt exprimate prin verbe predicative așezate tot după determinările lor, de pildă: „cumplit gîfîiau“, astfel încît întregul pasaj dobîndește o stilizare care amintește în chip interesant pe a povestirilor și poeziilor populare, unde procedeul post-punerii predicatului este

adeseori folosit.[1] Cînd ascensiunea s-a sfîrșit, predicatul revine în poziție topică normală, și, regăsindu-l la locul lui obișnuit, cunoaștem că ascensiunea s-a sfîrșit nu numai prin conținutul comunicării, dar și prin forma ei sintactică: „Soarele era aproape de asfințit cînd au ajuns deasupra, pe podiș".

Deplasarea unor membre ale frazei le dă acestora o anumită independență. Smulse din locul lor și așezate în altă parte, aceste membre ale frazei sînt oarecum considerate pentru ele însele și apar într-o lumină mai puternică. Intensitatea prin deplasarea topică se bazează pe acest efect. Dar de aici nu mai este decît un pas pînă la construcția eliptică — un alt procedeu mult folosit de Bogza. Cînd citim, de pildă: „Pe unele stînci se vede (aurul), parcă ar fi stropit cu bidineaua. Firișoare subțiri ca nisipul" (*T. P.*, p. 9), simțim lămurit că însemnarea eliptică finală: „firișoare subțiri ca nisipul" este un membru al frazei anterioare care a dobîndit independență, dar care s-ar fi putut lega de fraza precedentă printr-o locuțiune conjunctivală, de pildă: *întocmai ca* (niște) etc. În însemnarea succesivă: (Moții, în tren) „Nu priveau munții. Îi sorbeau încet printre pleoape" (*T.P.*, p. 16), a fost lăsată la o parte conjuncția *ci*, și propoziția adversativă, devenită în chipul acesta autonomă, dobîndește un relief mai viu. Uneori se renunță la verbul predicativ, înlocuit printr-un semn grafic, două puncte în funcțiune explicativă, ca în exemplul: „Rusticitate. O casă: o cameră. O cameră: lemne de brad, bătute unul peste altul. Atît" (*T. P.*, p. 22).

În fine, alteori, legătura dintre fraze nu este nici subînțeleasă, nici reprezentată grafic. Construcții sintactice intermediare destul de complexe sînt lăsate cu totul la o parte, ca în: „Aur și oameni. Exploatare a aurului, exploatare a oamenilor. Prin orice mijloace să se pună mîna pe tot filonul, să se stoarcă din el tot ce poate să dea" (*T.P.*, p. 13); sau: „În lemnul de brad e închisă toată jalea omului. Destinul, în stînca aspră, bătută de vînturi. Un om și un brad, un om și o stîncă. Atît" (*ib.*, p. 26); sau: „E o imensitate care apasă peste om, îl copleșește. Cerul, apa, căldura" (*ib.*, p. 297) etc.

[1] Cîteva exemple: „Dacă nu fugea leul sub pod (fata împăratului) în patru îl făcea" (Ispirescu, *Legendele sau basmele românilor*, C.R., I, p. 24); „fiindcă văzu că toate învățăturile lui îi ies în de bine, din cuvîntul lui nu se abătea" (*ib.*, p. 35); „Dafine, dafine, cu săpăluga de aur săpatu-te-am, cu năstrapă de aur udatu-te-am, cu ștergar de mătase ștersu-te-am" (*ib.*, II, p. 87) etc., etc.

Se ajunge pe aceste căi la un stil telegrafic, făcut din frînturi ale unui proces interior al gîndirii, din care numai unele elemente se înalță în lumina expresiei, anume cele mai caracteristice și pe care autorul vrea să le sublinieze, în timp ce toate construcțiile de relație sînt lăsate în umbră. Este aici ceva ca o tehnică a clarobscurului, menită să rețină numai ceea ce poate vorbi imaginației și sentimentului cititorului. Expresia tinde astfel spre esențial, și stilul lui Bogza, care nu economisește în alte împrejurări adjectivele cele mai zgomotoase, acumulările de atribute, de predicate sau de complemente, întrebările retorice (cp. *M. S.*, p. 11), atinge acum conciziunea.

Tendința spre esențial este, dealtfel, o particularitate a viziunii lui Bogza. Lumea pe care el ne-o zugrăvește nu este colorată, pitorească, ci mai degrabă esențială, redusă la ceea ce este durabil, permanent sau elementar în ea. Scriitorul, dublat de un filozof, tinde să surprindă, sub suprafața variată și senzorială a lucrurilor, elementele și relațiile statornice care le constituie și le comandă din adînc. Necontenit scriitorul tinde să obțină, în evocarea lumii, expresia originilor, a vechimii, a eternității, a materiei eterne. Concepția sa despre lume este prin excelență materialistă. Totul îi apare ca o modificare a materiei primordiale și veșnice, și, cu acest înțeles, a introdus el, în titlul uneia din cărțile sale, două din noțiunile fundamentale ale fizicii antice: *pămîntul* și *focul* — *Țări de piatră, de foc și de pămînt*.

Redusă la esențial, la materialitatea elementară, atît de lipsită de determinări sensibile încît tinde spre abstracțiune, viziunea lui Bogza ar putea fi mai mult a unui filozof decît a unui poet, dacă arta sa n-ar izbuti să constituie imagini tocmai prin întrebuințarea termenilor abstracți. *Materie*, *esență*, *esențial*, *element*, *primordial*, *cosmic* — sînt termeni abstracți cu care poetul obține imagini, ca în exemplele: (un măr este) „esența pămîntului concentrată în sfera primordială a unui măr" (*T.P.*, p. 18); (în Țara Moților) „Toporul e o unealtă esențială, un element de viață, ceva

indispensabil, pretutindeni prezent, ca apa, ca aerul, ca respirația" (*ib.*, p. 21); „aerul de foc (din Dobrogea este) singurul element al naturii care se deplasează aici" (*ib.*, p. 129); (un ostrov al Dunării este) „o bucată de pămînt nou, în cel mai primordial înțeles, așa cum în nici o altă parte a țării nu se poate afla" (*ib.*, p. 299); (pe apele Oltului lenevit îndată ce scapă din munți) „Doar întîmplările cosmice ale planetei răzbat pînă în această oază a liniștii și a nemișcării" (*C. O.*, p. 159); sărăcia (oamenilor pe Valea Oltului) „asemeni munților în care trăiesc: primordială, minerală, de necrezut" (*ib.*, p. 353). Evocînd înfățișările lumii prin materia care le constituie, se înțelege că metonimia va fi una din figurile poetice deseori folosită de Bogza: „Sărăcia din Țara Moților e o sărăcie de piatră, o sărăcie de stîncă tare" (*T. P.*, p. 23); (nemții) „au pierit de fierul din Urali" (*M. S.*, p. 8).

Alături de evocarea materiei elementare a lumii, scriitorul evocă eternitatea sau vechimea amețitoare a acesteia, trecutul sau viitorul cel mai îndepărtat. „Timpul trece peste ei (niște țărani) ca un fluviu imens, fără să-i clintească din loc" (*C. O.*, p. 29); „silueta lui solitară (a unui muntean), proiectată pe cer și pe fundalul mileniilor, păru a unei ființe de la începuturile lumii" (*ib.*, p. 35); „Cum stă cu fața spre apus, privind îngîndurat cîmpiile, Oltul pare un fruct al gravei și milenarei lui meditații" (*ib.*, p. 82); „Trenurile... îi poartă (pe călători) prinăuntrul acestor munți vulcanici, de multă vreme stinși, ca printr-o noapte imensă, din altă eră a lumii" (*ib.*, p. 171—172); „Oltul angajează cu munții o mare convorbire despre originea lor și despre străfundurile minerale ale lumii" (*ib.*, p. 174); (două cumpene de fîntînă stau) „pe întinsul neted al cîmpiei, ca două semne de hotar, între milenii și ere geologice" (*ib.*, p. 384); „În fața mărețelor construcții ridicate în epoca orînduirii socialiste, cine n-a avut sentimentul sutelor de ani pe care, de acum înainte, se pregătește să-i străbată?" (*M. S.*, p. 15), „Cine, sub bătaia clopotelor din acest turn (Spasski), n-a fost copleșit de sutele de ani de istorie pe care le evocă? Și cine, ridicîndu-și privirile spre steaua roșie din vîrful lui, nu s-a simțit purtat, ca de un puternic fluviu, spre viitoarele sute de ani din istoria omenirii?" (*ib.*, p. 15) etc.

Sentimentul timpului, ca și al elementarului, străbat întreaga operă a lui Bogza și îi conferă nota ei gravă și adîncă. Dar pentru a-l comunica, scriitorul folosește termenii abstracți constitutivi de imagine: *milenii, milenar, eră, origine, sutele de ani, istorie* — susținuți de puține imagini concrete.

Vrednice a fi remarcate sînt și imaginile obținute prin epitete abstracte, care sînt și epitete rare, puțin sau niciodată asociate cu substantivele lor: „o sărăcie liniară, limpede, dreaptă" (*T. P.*, p. 22); „vechi și primare antene" (turlele bisericilor) (*C. O.*, p. 9); „Singurătatea... acută" (*ib.*, p. 13); „flaute optimiste" (*ib.*, p. 163); „erupții feroviare" (izbucnirea trenurilor în pustietatea munților) (*ib.*, p. 172); „valea simfonică a Oltului" (*ib.*, p. 369); (măreția) „cîmpiei absolute" (*ib.*, p. 383); „tauri lichizi" (valurile) (*ib.*, p. 403), cp. „tauri acvatici" (*ib.*, p. 162); „lume orizontală" (*ib.*, p. 404); „pustă acvatică" (Dunărea) (*ib.*, p. 404). Imaginea obținută prin abstracțiune este unul din procedeele cele mai caracteristice ale artei lui Bogza.

Imaginile concrete nu sînt totuși absente din stilul scriitorului. Ele există într-un număr destul de mare și acordă acestui scriitor calitatea unuia din cei mai de seamă descriptivi ai literaturii noastre mai noi. Dar cine studiază imaginile, metaforele și comparațiile lui Bogza întîmpină, mai întîi, termenii de comparație împrumutați științelor, în acord cu orientarea abstractă a inteligenței sale. Iată, de pildă, o comparație din domeniul matematicii: „S-ar părea că prin simplul fapt al depărtării lui de izvor, prin simpla lui mergere înainte, Oltul crește necontenit, ca un număr pornit în progresie. Aceasta va rămîne, dealtfel, pînă la sfîrșit, legea cea mare a creșterii lui" (*C. O.*, p. 89). Imaginea este văzută cu precizíuni geometrice în: „În întregime acoperiți de brazi, ei (munții) își urcă masa verde-închis spre cer, subțiind-o mereu, pentru a păstra astfel, între înălțime și diametru, raportul matematic din care rezultă proporțiile și forma geometrică a vulcanilor" (*ib.*, p. 161); (Aproape de revărsarea lui) „Oltul e foarte jos și nu mai are în fața lui decît foarte puțin, cele cîteva cifre de dinaintea lui zero" (*ib.*, p. 382). Astronomia, fizica și tehnica științifică produc astfel de comparații: „puținele fîntîni existente (în Dobrogea) sînt cunoscute de oameni ca

nişte stele polare (plural !), după care (oamenii) îşi orientează drumul" (*T. P.*, p. 128); sau: „o spumă de aşezări omeneşti, de la o margine la alta a orizontului, ca o calelactee terestră a sărăciei" (*C. O.*, p. 361).

Anatomia, mai cu seamă a sistemului nervos, dă loc unui mare număr de comparaţii. Cîteva exemple: „filoanele de aur se răspîndesc puzderie (în mină), ca sistemul nervos al unui corp omenesc" (*T. P.*, p. 8); „Coroana lor (a unor arbori) pare proiecţia unui craniu uman (sic !), cu miile lui de circumvoluţiuni, înăuntrul cărora s-ar vedea cum se împletesc gîndurile, obsesiile şi amintirile" (*C. O.*, p. 348); „Între circumvoluţiunile ei (ale unei stînci) de calcar... se ivesc cei dintîi stropi de apă ai lui (ai Oltului), hotărîţi să răzbată la lumina zilei" (*ib.*, p. 82). Un munte este „un craniu de piatră" (*ib.*, p. 82, 83). Fizica atomică determină această neaşteptată comparaţie: „Un sat în Cadrilater înseamnă mai întîi de toate o fîntînă, aşa cum un atom înseamnă mai întîi un electron central, pozitiv" (*T. P.*, p. 129). Figurile unor oameni pe care s-au întipărit urmele oprimării străvechi sînt văzute în dimensiunile enorm sporite ale microscopiei: „Voşlobenarii apărură pe rînd... deasupra stîncilor bătute de soare, asemeni unor vietăţi puse la microscop: adînci li se vedeau dîrele de pe frunte şi de pe obraji" (*C. O.*, p. 33). Arheologia şi paleontologia sugerează imagini precum: „Cu capul lor arheologic, ca o cazma, lăcustele semnează peisajul acestui haotic cimitir de monştri (arborii pietrificaţi) cum lumea n-a cunoscut desigur decît în mileniile trecute, cînd turme întregi de brontozauri mureau împreună, în acelaşi cataclism" (*C. O.*, p. 81—82).

Imaginile şi comparaţiile din domeniul ştiinţelor sînt produsul unui om modern, mişcat de tendinţa de a împrospăta tezaurul imagistic tradiţional al literaturii. În discuţiile estetice ale veacului trecut s-a pus de mai multe ori problema dacă ştiinţa modernă n-ar putea oferi fanteziei scriitorilor imagini şi termeni de comparaţie, căutaţi altădată în sfere străine de viaţa actuală; de pildă, în vechea mitologie sau în legendele făurite în stadiul preştiinţific al mentalităţii omeneşti. Stilul lui Bogza confirmă acea ipoteză, oferindu-ne rezultatele unei imaginaţii hrănite de cuceririle ştiinţei moderne. Viaţa modernă îi prilejuieşte, dealtfel, scriitorului şi alte apropieri imagistice, ca, de pildă: „În interiorul acestor munţi vulcanici se vede, ca într-o vitrină, cum s-au aşezat unul peste altul straturile de lavă fierbinte, incandescentă" (*T. P.*, p. 8). Dar mai cu seamă imaginile navale apar într-o mare mulţime în proza lui Bogza: „Sînt unele ostroave atît de înguste, încît de pe ele vezi, în stînga şi în dreapta, cum curge apa, ca de pe spinarea unui submarin ieşit la suprafaţă" (*T. P.*, p. 302); „A doua zi dimineaţă ieşind din ceţuri, asemeni unui transatlantic care a navigat toată noaptea, Ceahlăul se ivi uriaş, în depărtarea lui răsăriteană" (*C. O.*, p. 32); „Grelele transatlantice înecate ale munţilor vulcanici trimit apelor Oltului misterioasa şi arhaica lor rugină" (*C. O.*, p. 174); „Prin mijlocul pieţelor vaste (ale Moscovei) limuzinele n-au mai alunecat ca nişte vapoare, cu lumini care le semnalau poziţia" (*M. S.*, p. 10). Se vădeşte în toate acestea închipuirea unui om pătruns de spectacolele modernităţii.

Dacă am spune numai că imaginaţia lui Bogza este exactă, ştiinţifică şi modernă, n-am reda toate caracteristicile ei. Alături de acest sector al închipuirii sale, există acel al fantasticului, deseori reprezentat. Imagini ciudate sau îngrozitoare completează tabloul, care altfel ar fi putut rămîne cam uscat. Nişte femei care purtau traista lor cu frînghiile petrecute în jurul gîtului aveau „înfăţişarea ciudată a unor spînzurate" (*C. O.*, p. 26). Piscurile mohorîte deasupra prăpăstiilor îi apar asemeni „unor capete demente de ciclop" (*ib.*, p. 31). Crestele de piatră ale Hăşmaşului Mare sub reflexele roşietice ale răsăritului oferă privitorului „spectacolul fantastic al unei cetăţi cuprinsă de flăcări" (*ib.*, p. 32). Un rug pe care trebuia ars un bou „părea el însuşi un bou roşu, jucînd înnebunit deasupra stîncilor" (*ib.*, p. 35). Munţi terminaţi printr-un platou sînt „asemeni unor giganţi, cu capul tăiat de pe umeri" (*ib.*, p. 160). Liliecii, duhuri ale nopţii, „îşi fîlfîie tot timpul macabrele aripi, trecînd prin aer asemeni unor mici coşciuge zburătoare" (*ib.*, p. 172). Apele învolburate în dreptul unui picior de pod sînt ca „o îngrămădire de şerpi groşi încîlcindu-şi mereu trupurile strălucitoare şi reci, în căutarea prăzii pe care să o tragă în groaznicul lor cuib" (*ib.*, p. 198). Caprele sălbatice deasupra prăpastiei execută „un dans dia-

volesc, sărind din stîncă în stîncă, pe hotarul îngust dintre cremene și neant" (*ib.*, p. 351).

Fantasticul în opera lui Bogza ne duce în vecinătatea unui alt procedeu al scriitorului : personificarea. Natura, locurile, regiunile, satele și orașele dobîndesc, în descrierea acestui scriitor, o viață interioară plină de dramatism. „Țările" au o individualitate a lor care consună cu aceea a oamenilor trăind în ele și pentru a căror dramă socială scriitorul cucerește simpatia cititorilor. Munții Apuseni trăiesc același destin în adîncimile lor minerale și în oamenii răspîndiți pe suprafața lor. În vinele de minereu „aurul în panică, surprins de cataclism, topit, sosind speriat și gîfîind (caută) să se strecoare la adăpost între crăpăturile strîmte ale stîncilor" (*T. P.*, p. 9). Tot astfel, în veacurile întunecate ale iobăgiei, oamenii din Munții Apuseni au constituit „o masă compactă, lichefiată de spaimă, și întocmai ca aurul s-au scurs printre crăpăturile stîncilor, s-au adunat cîte doi-trei într-un gol mai mare și au rămas acolo, nemișcați, lipiți de stîncă, veacuri întregi" (*ib.*, p. 11). Paralelismul oamenilor și locurilor este energic subliniat de autor, și procesul de exploatare a moților este descris în termeni prin care se arată exploatarea aurului. O serie de metafore inedite apare pe această cale : „S-a întrebuințat împotriva acestor oameni focul, li s-a pus dinamită în măruntaie, au fost săpați cu dalta și cu ciocanul, li s-au rupt oasele, li s-a scos măduva din șira spinării, au fost găuriți, sfredeliți, întocmai ca și minele de aur, au fost urmăriți pînă în fundul lor cel mai adînc, pentru a vedea ce mai ascund acolo, pentru a stoarce din ei ultima picătură pe care o mai puteau da" (*ib.*, p. 14). Procedeul paralelizării oamenilor și locurilor este constitutiv de imagini și metafore mai pretutindeni în proza lui Bogza. [...] Individualitatea peisajelor se repetă, deci, în aceea a oamenilor, dar lucrul este posibil pentru că și peisajelor li se atribuie o viață umană.

Punctul cel mai înalt al artei personificării l-a atins scriitorul în descrierea Oltului și a multelor regiuni pe care acesta le străbate. Oltul este o ființă care se naște, devine copil și adolescent, trece prin peripețiile vieții, îmbătrînește și reintră în marea unitate materială a cosmosului. *Cartea Oltului* este o biografie. Cînd Oltul se îndreaptă spre apus, printre colinele martore ale tragediei vechilor iobagi, Oltul

s-a contopit în întregime cu această tragedie : „Fiecare undă a lui ducea la vale un suspin..." (*ib.*, p. 265) etc.

Descrierile de natură ale lui Bogza sînt totdeauna bine individualizate, ele privesc un colț riguros determinat al țării. Aceste descrieri sînt obținute prin multe imagini senzoriale, din culori și efecte de lumină, dar mai cu seamă din sunete. Înzestrarea scriitorului este precumpănitor auditivă și muzicală. Scara lui cromatică, dar mai cu seamă cea sonoră, sînt dintre cele mai bogate. Scriitorul notează timbre instrumentale, acorduri, intervale, înălțimi, ritmuri și expresii muzicale : „violoncele grave și profunde, dulci și substanțiale... flaute prelungi, tremurate și încărcate de o suavă melancolie... cornuri subțiri și pătrunzătoare" (*C. O.*, p. 343) ; „triumfătoarele instrumente de alamă... acordurile prelungi și domoale ale harpelor" (*ib.*, p. 344) ; „asurzitoarele tobe... chemările lungi, vibrante, triumfătoare, ale trîmbițelor" (*ib.*, p. 126) etc.

Dar, deși notele senzoriale sînt bogat reprezentate, predomină totuși evocarea naturii ca aspect cosmic și ca o dramă în care se ciocnesc forțele elementare ale universului. Cînd privește un loc determinat din Ardeal sau din Muntenia, scriitorul vede în el planeta, fenomenul astronomic sau configurația geometrică. Am amintit și mai sus virtutea evocatoare a termenilor abstracți în stilul lui Bogza. Trebuie să ne oprim încă o dată la acest aspect al stilului său, în legătură cu problema specifică a descrierii naturii. Cîmpia Ardealului este „o nebuloasă" (*C. O.*, p. 384), ni se vorbește despre „orizontala cîmpiei" (*ib.*, p. 385), despre „întinderea lichidă a Dunării" (*ib.*, p. 400), despre „singurătăți verticale ale munților" (*ib.*, p. 408). Apele „se duc la vale, spre o îndepărtată și cosmică destinație" (*ib.*, p. 404). Plutele alunecînd pe Olt sînt „o vastă migrațiune de suprafețe" (*ib.*, p. 414). Luminile din Nicopole, văzute de pe Dunăre, sînt „spiralele de flăcări ale unei nebuloase" (*ib.*, p. 414). Vărsarea Oltului în Dunărea împotmolită de aluviunile rîului arată „Forțe diferite (care) trag într-o parte și alta, iar lumea pare plină de haotice hotărîri contradictorii" (*ib.*, p. 401) etc. Dimensiunile, perspectivele și formele lumii sînt evocate astfel numai prin termeni abstracți, și imaginile care rezultă sînt încărcate de semnificația lor cea mai generală, de înțelesul lor cosmic. Viziunea cosmică a

lucrurilor este unul din aspectele cele mai izbitoare ale operei lui Bogza.

Creînd în cadrul reportajului literar, Geo Bogza a dat acestui gen o înălţime artistică pe care nimeni n-o atinsese în trecut şi ale cărui posibilităţi nimeni nu le bănuise. Urmărind configuraţiile realităţii actuale, adică dînd seama despre locuri, oameni şi stări sociale precise, despre plutaşii din Hăşmaşul Mare, despre ferăstrăul de la Tuşnad, despre plutaşii din Olan, despre femeile din Ţara Făgăraşului, despre procesul Golbanului, despre îndeletnicirile minerilor din Munţii Apuseni şi ale pescarilor din Deltă şi despre atîtea aspecte particulare şi actuale, Geo Bogza a creat valori poetice, opere viguroase şi originale, puse în serviciul luptei lui sociale şi care îl aşază în rîndul celor mai de seamă scriitori ai literaturii noastre mai noi.

1954

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR STRĂINI

ARTA LUI RABELAIS [1]

În primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întîrziere de cel puțin o sută de ani față de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei a cărei expresie literară devin Renașterea și umanismul. Burghezia țării ajunge la o conștiință de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît acea a evului mediu și a feudalității, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoașterea antichității face mari progrese prin lucrările unui Guillaume Budé, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramée, ale erudiților din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot. Este vremea în care Etienne de la Boétie scrie celebrul său *Discurs asupra servitudinii voluntare* sau *Contre-Un* (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. Într-o epocă însîngerată de luptele religioase apar moraliști plini de umanitate ca Michel de l'Hospital. Știința intră în faza experimentală. Bernard Palissy face mari descoperiri în științele naturii, aplică studiul chimiei la agricultură, întemeiază geologia și face sforțări eroice pentru a înzestra Franța cu noi tehnici manufacturiere. Ambroise Paré devine un mare chirurg.

Dar prin toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om și o carte întruchipează timpurile noi. Omul este François Rabelais, medic și umanist învățat. Cartea lui este *Gargantua și Pantagruel*.

---

[1] Cu prilejul comemorării marelui scriitor, la 400 de ani de la moartea sa.

S-au arătat deseori tema acestei cărţi, tendinţele ei, vasta ştiinţă a autorului şi caracterul enciclopedic al lucrării sale, multe probleme fundamentale pe care le atacă şi soluţiile lor, atît de expresive pentru vremea cea nouă. *Gargantua şi Pantagruel* este monumentul cel mai de seamă al Renaşterii franceze, şi în această calitate îşi păstrează actualitatea în toate epocile de înnoire, bucuroase să recunoască în ea un model şi un izvor de inspiraţie, un aliat peste secole al tuturor năzuinţelor către înălţarea condiţiei omeneşti. Dar, pe lîngă toate acestea, se mai pot adăuga unele consideraţii despre mijloacele artistice ale acestei cărţi, despre modul alcătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tradiţiile literare pe care le continuă şi le îmbogăţeşte, despre felul ei de a folosi instrumentul obştesc al limbii, despre particularităţile stilului ei. Temele acestea sînt numeroase şi prezintă un mare interes. În cadrul acestei mici contribuţii, ele nu pot fi decît schiţate, dar lucrul poate fi făcut astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale lui Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el conţinutului şi tendinţelor sale: om al secolului al XVI-lea şi al Renaşterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de ţărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune de podgorii, medic şi umanist, rătăcitor pe drumurile Franţei şi ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al ştiinţei, îmbogăţită acum mai mult decît în alte secole anterioare, iubitor de viaţă liberă şi voioasă, temperament senzual şi de o mare vitalitate; o întocmire umană cum au fost atîtea în vremea lui şi care, exprimîndu-se pe sine, şi-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic şi satiric *Gargantua şi Pantagruel* este o povestire cu uriaşi, dezvoltarea unei cărţi poporane a vremii, renumitele *Cronici gargantuine*. Povestirile cu uriaşi erau o moştenire a epocii medievale, care în cîntecele *de gesta* şi în romanele cavalereşti produseseră figuri din cele mai populare, printre care şi celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustieşte Roma şi se războieşte cu Carol cel Mare, dar este înfrînt de viteazul Olivier şi primeşte botezul. Povestirea lui Fierabras era încă citită în Renaştere, şi, în general, figurile telurice şi groteşti ale uriaşilor stîrneau un interes atît de mare încît italianul Luigi Pulci compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroicomic în jurul unei perechi de uriaşi, Morgante şi Margutte, foarte citit în acea epocă. Este cu neputinţă ca, în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoştinţă de poemul atît de admirat al lui Pulci, *Il Morgante maggiore*. Întîmplările uriaşilor lui Pulci se încrucişează cu acelea ale paladinilor lui Carol cel Mare, dar aceştia din urmă sînt trataţi în manieră ironică, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse şi cînd eroii veneraţi ai cîntecelor *de gesta* puteau deveni personajele unor compoziţii înveselitoare. Rabelais renunţă la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriaşi, înfăţişîndu-i în trei generaţii. Cele cinci cărţi ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua şi Pantagruel, bunicul, tatăl şi nepotul, regi ai unor ţări închipuite, fiinţe gigantice, mişcate de instincte şi apetituri colosale, dar oameni ai timpurilor noi, cuceriţi treptat de idealurile umanismului, întrupînd sistemul noii educaţii universaliste şi armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei ştiinţe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalităţii, pentru frumuseţea păcii şi a ştiinţei, pentru libertatea omului, a cărui vocaţie este voioşia, plăcerea, solidaritatea umană şi creaţia.

Este caracteristic faptul că, scriind o povestire cu eroi fictivi şi oarecum supranaturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme şi a formulat idealuri ale timpului său. Îmbinarea ficţiunii cu realitatea se vădeşte ca una din metodele lui Rabelais şi atunci cînd conduce fabulaţia sa în aşa fel încît face ca aventurile eroilor săi să se desfăşoare printre împrejurări şi locuri ale Franţei reale, în Paris, la universitatea pariziană şi în cartierul studenţilor, în localităţi bine determinate ale provinciilor franceze, la bîlciurile cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile şi gusturile ţării şi ale timpului său. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conţinut de observaţii reale, încît *Gargantua şi Pantagruel* este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez şi european, adică ale literaturii nutrite de observaţia vieţii şi a societăţii.

O cercetătoare sovietică a romanului lui Rabelais, E. M. Evnina, într-o lucrare recentă, una dintre cele mai

noi ale bogatei literaturi rabelaisiene, a făcut interesanta observaţie că la începutul tuturor literaturilor unor societăţi tinere s-a produs discrepanţa între materialul observaţiilor reale şi figurile care le întrupează. „Devenirea realismului în epoca lui Rabelais, scrie E. M. Evnina, se desfăşoară în cadrul unor trăsături cu totul neîngrădite, nemăsurate, fantastice, oscilînd necontenit şi trădînd «căutarea» unor forme noi. Credem că arta oricărei epoci de tranziţie, a oricărei clase tinere care îşi stabileşte autoritatea, constituie o astfel de căutare, căutarea unei forme adecvate cu conţinutul, şi este, în esenţă, procesul devenirii stilului realist deoarece realismul societăţii tinere nu se găseşte pe sine imediat, ci apare totdeauna într-o atmosferă de căutări fantastice, de rătăciri, de tatonări a unor figuri potrivite cu noul şi puternicul conţinut al epocii noi."

Echilibrul conţinuturilor cu formele lor se stabileşte abia mai tîrziu. Cînd grecii epocii arhaice au făcut primele lor observaţii asupra naturii, ei le-au cristalizat în acele creaturi diforme ale fanteziei care sînt titanii Cronos şi Uranos, Haosul şi Tartarul. A trebuit să se scurgă o lungă epocă pînă cînd închipuirea grecească să creadă în Zeus şi Afrodita, în Ares şi toate făpturile Olimpului, expresia armonioasă şi umanizată a observaţiilor făcute asupra naturii.

„Acelaşi proces al devenirii realiste, conchide E. M. Evnina, este exprimat de arta eroilor uriaşi şi a monştrilor, a basmelor şi visărilor utopice, arta lui Cervantes, a lui Michelangelo, a lui Rabelais şi Shakespeare, arta din care peste cîteva secole se va inspira forma bine închegată, «omenesc» normală, a realismului clasic, realul într-un decor real la Balzac şi Stendhal, Dickens, Mérimée şi Flaubert."

Realismul începător al lui Rabelais a dat, mai întîi, o întrebuinţare foarte personală limbii. Se ştie că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din răstimpurile cele mai importante ale dezvoltării sale. Contactul cu Italia, ţara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile cele mai variate, în ştiinţe, în arhitectură şi muzică, în arta militară şi navigaţie, în artele aplicate, în comerţ şi industrie, în viaţa de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie şi în atîtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvînt pentru rinocer, abia dacă auziseră de elefant, cunoşteau prea puţin pantera, gazela, maimuţa, renul şi tigrul. Rabelais mijloceşte francezilor cunoaşterea tuturor acestor animale exotice pe care le denumeşte prin cuvîntul comun sau prin neologisme care nu s-au putut menţine. Vorbeşte de elefant şi de rinocer, de tigri, de leoparzi şi de hiene, dar maimuţele se mai numesc: cercopiteci, cinocefali şi sfinceşi. Puternicul avînt constructor al Renaşterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii.

Acum apar termenii tehnici: *arbitrave* (arhitravă), *corniche* (cornişă), *crotesque* (pentru *grotesque* — grotesc), *frise* (friză), *piédestal, frontispice* (frontispiciu), *obélisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel) etc., toate provenind din influenţa italiană. Tot prin această influenţă se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal, colonel, bastion, casematte* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet, espade* (spadă) şi *spadassin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelle* (santinelă), *stratagème* (stratagemă).

Termenii nautici apăruţi acum în limba franceză sînt nenumăraţi. În limba comerţului şi industriei se răspîndeşte acum *banque* (bancă) [1] odată cu primele bănci pe care italienii le întemeiază în Franţa, mai întîi la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambio*. Viaţa de societate adoptă *courtisan* (curtezan) pentru *cortegiano*. În muzică apar *violon* (vioară), *cornet, bemol*, numele notelor etc. Am citat numai puţine exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazăr Şăineanu (în *La Langue de Rabelais*, I, II, Paris, 1922), a alcătuit întregul inventar al cuvintelor ajunse în întrebuinţarea comună a limbii franceze în secolul al XVI-lea, distingînd pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuinţat printre cei dintîi. Enorma bogăţie şi marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice şi groteşti îl avea cu timpul şi cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influenţa italiană, secolul al XVI-lea mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme greceşti, dar mai cu seamă latineşti. S-a produs, deci, în Franţa Renaşterii un curent asemănător cu latinismul în literatura

[1] Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

română a secolului trecut, totuşi în alte condiţii şi cu altă semnificaţie. În timp ce latinismul român a fost o mişcare de îndepărtare de limba poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-şi însuşi cultura mai înaltă, latinismul şi grecismul Renaşterii franceze au fost tocmai expresia marelui avînt al vremii către însuşirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alţii, un mare număr de neologisme latineşti sau greceşti, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de azi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi îl aducea uneori la lungi înşiruiri absurde de sunete, monştri verbali pe care este inutil să-i transcriem pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvinte existente, grupîndu-le sunetele în unităţi deosebite şi obţinînd astfel neaşteptate calambururi. *Jeunesse* (tinereţe) stă alături cu *jeu n'est ce* (nu e joc); *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (serviciu al vinului); *à propos* produce răstălmăcirea sonoră: *âpre aux pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulţumit cu sunetele articulate scriitorul transcrie şi pe cele nearticulate, gunguritul copiilor; *mon, mon, mon, vrelon, von, von*; clănţănirea dinţilor de frică: *bébébé, bous, bous, bous*; dresul vocii: *ehen! ehen! ben!... hen, hen, hasch!*

Dispunînd de mijloace atît de întinse şi de variate, Rabelais scrie o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viaţa lui Gargantua, a lui Pantagruel şi a tovarăşilor lor, Rabelais foloseşte toate genurile literare ale prozei Renaşterii: anecdota, descrierea de călătorii, utopia, epistola, disertaţia filozofică, monologul şi scena dramatică, portretul fizic şi moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais: „un haos armonios". Fireşte, există o continuitate între diferite cărţi şi capitole ale întregului, dar interesul cade, mai ales, asupra episodului, încît, extrăgînd orice pagină din ansamblu, eşti sigur că vei obţine o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbeşte în numele său şi pune pe alţii să vorbească. Dar, în ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele şi adjectivele i se prezintă în cantităţi

enorme, în serii neistovite, şi este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din izvorul nesecat al limbii, adică din colosalul tezaur al ştiinţei sale. Tovarăşul lui Pantagruel, veselul student Panurge, laudă o mîncare care, ni se spune, „desfată creierul, înveseleşte spiritele animale, bucură vederea, deschide pofta, delectează gustul, întăreşte inima, gîdilă limba, curăţă faţa, fortifică muşchii, linişteşte sîngele, uşurează diafragma, răcoreşte ficatul, strînge splina, mlădiază rărunchii" etc. (III, 2). Pagina alcătuieşte foaia de observaţie a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe Sibila din Panzoust, el „o salută adînc (pe aceasta) şi îi prezintă şase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cuşcuş, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu caroluşi (nişte monede, n.n.) bătuţi de curînd; în fine, cu o reverenţă adîncă îi pun pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră preţioasă din Beusse" (III, 17).

Plecînd în călătoria lor pe mare, ca atîţi exploratori şi conchistadori ai vremii, Pantagruel şi Panurge întîlnesc „un vas încărcat cu călugări iacobini, iezuiţi, capuţini, ermiţi, augustini, bernardini, celestini, teatini, egnatini, cordelieri, carmi, minimi şi alţi sfinţi părinţi, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinţei împotriva noilor eretici". Cititorul care află că existau atîtea ordine monahale îşi spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întîlnim lungi liste terminologice, şi atunci cînd aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conţinute nici de povestire, nici de dialog, scriitorul le înşiră în coloană spirală sau dublă, ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic; de cele mai multe ori, ele posedă, după cum s-a văzut, o expresivitate şi manifestă o tendinţă satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci cînd scriitorul îşi dă silinţa să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punînd oamenii lui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagaţia pedantă şi ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată, de pildă, pe magistrul Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua

clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotniţa catedralei Notre-Dame pentru a le atîrna la gîtul iepei lui uriaşe: *„Mna dies,* domnule, *mna dies et vobis,* domnilor. Ar fi bine să ne daţi înapoi clopotele, căci ele ne sînt de mare trebuinţă. *Hen, hen, hasch!* Altă dată am refuzat parale bune de la cei din Londra în Cahors şi de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronificată în terestritatea naturii lor quidditative, în scopul de a extraneiza cearcănele din jurul lumii şi vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci dacă pierdem băutura pierdem totul, şi simţ, şi lege" (I, 19).

Gravul magistru Janotus este, deci, un individ superstiţios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este şi cam beţivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al ştiinţei scolastice. El vorbeşte de „calitatea substantifică", de natura „quidditativă" şi complică discursul său cu macaronismele obişnuite în jargonul studenţesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum,* întrebuinţînd formele: a intronifica, a extraneiza, terestritate. Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, perseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii macaronice a studenţilor sorbonarzi, care era, de fapt, satira absurdei ştiinţe ce li se inculca, a obţinut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întîlnirii lui Pantagruel cu studentul limuzin, din care putem reproduce aici un fragment, păstrînd formele latineşti aberante ale vorbirii studentului, dar însoţindu-le în paranteze de tălmăcirea lor atît de necesară: „Într-o zi, nu mai ştiu cînd, Pantagruel, plimbîndu-se după-masă cu tovarăşii lui dincolo de poarta prin care se intră în Paris, întîlni un student foarte drăguţ, care venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă: «De unde vii, prietene?» Studentul răspunde: «*De* la *alma* (buna), *inclita* (ilustra) şi celebra academie care este *vocitată* (numită) Luteţia.» «Ce vrea să spună?» întrebă Pantagruel pe unul din oamenii săi. «Vrea să spună că vine de la Paris.» «Aşa? înţelese Pantagruel. Vii, deci, de la Paris? Şi cu ce vă treceţi timpul, voi, domnii studenţi, acolo?» Studentul răspunse: «*Transfertăm* (traversăm) *Sequana* (Sena) la *dilucul* (în zori)

şi la crepuscul; *deambulăm* (ne plimbăm) prin *compitele* (răspîntiile) şi *quariviile* (încrucişările de drum) urbei; *despumăm* (expectorăm) *verbocinaţia laţială* (limba latină) şi ca nişte *verisimili* (adevăraţi) *amorabunzi* (îndrăgostiţi) captăm benevolenţa omnijudecătorului, omniformului şi omnigenului sex feminin...» Auzind acestea, Pantagruel se miră: «Ce dracu de limbă e asta? Mă jur pe Dumnezeu că eşti un eretic».“ Studentul se apără de această învinuire, continuînd să se exprime în limbajul lui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea şi-l apucă de gît, strigîndu-i: „Am să te învăţ eu să vorbeşti", studentul, înfricoşat, începe să se vaiete în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîţiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină", aplicată acelora care nu vorbesc ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniştii noştri. Vocabularul lui are analogii în dicţionarul lui Laurian şi Massim, iar satira lui Rabelais aminteşte pe a lui Odobescu cînd a compus *Prandiul academic,* executînd acelaşi gest de apărare a poporului faţă de cercurile reacţionare care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolîndu-se ele însele, cu trufie, în ştiinţa lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obişnuită a oamenilor în dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare este şi filozoful Trouillogan. Iată dialogurile dintre ei:

„«Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mîna d-tale. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se însoare?» «Şi una şi alta», răspunse Trouillogan. «Cum adică?» întreabă Panurge. «Aşa cum ai auzit», răspunse Trouillogan. «Ha, ha, ha. Aşa ne-a fost vorba?» zise Panurge. «Zi-i mai departe. Trebuie sau nu să mă însor?» «Nici una, nici alta», răspunse Trouillogan. «Să mă ia dracu, zise Panurge, dacă nu cad pe gînduri; şi să mă ia de-a binelea dacă te pricep. Aşteaptă! Iacă, o să-mi pun ochelarii la urechea stîngă ca să te aud mai bine»" (III, 35).

Replicile se urmează, deci, rapide şi prompte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca şi atîtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl presimte pe Molière. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine

încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni într-un fel, nici măcar pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbind sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întreagă galerie de tipuri : pe giganţii umanişti Gargantua şi Pantagruel, pe veselul, doctul şi isteţul Panurge, pe înţeleptul Epistemon, pe stufosul poet Reminagrobis, pe voinicul călugăr şi om de nădejde : fratele Jean, şi pe atîţia alţii, într-o abundenţă extraordinară. Ca în *Comedia umană* şi în *Război şi pace* tipurile lui Rabelais sînt neobişnuit de numeroase şi felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul şi dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Ceea ce sare mai întîi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle, sau alegorii, acestea din urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt : Bragmardo (de la *bragmard* — prohab) sau Humevesne ; alegorii sînt : Epistemon (învăţatul), Ponocrates (puterea muncii), Panurge (omul care ştie să facă totul), Picrochole (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rabelais însuşi. Aşa, de pildă pe aceea conţinută în numele lui Pantagruel, pe care îl compune din grecescul *Panta* — tot, şi arabul *bagaren* — însetat ; Pantagruel este, deci : „atotînsetatul", „preaînsetatul".

După ce şi-a botezat oamenii, Rabelais ni-i înfăţişează. Şi, fireşte, ceea ce izbeşte mai întîi este enorma lor dimensiune şi colosalul manifestării lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întreagă armată, atîrnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei lui, înghite pe o foaie de salată mai mulţi pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului, mănîncă şi bea cantităţi greu de închipuit, dar şi studiază toate ştiinţele lumii, citeşte biblioteci întregi, practică toate artele frumoase şi pe toate cele ale îndemînării şi forţei fizice. Universalitatea lui de om al Renaşterii este o universalitate colosală. Chiar şi tovarăşii giganţilor, oameni de dimensiuni şi proporţii comune, uimesc prin vigoarea şi apetiturile lor neobişnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Ştiinţa, ca şi poftele lui Panurge, sînt incomensurabile.

Rebelais nu se mulţumeşte să-şi închipuie oamenii lui. El îi vede în carne şi oase, în amănunţimea concretă a înfăţişării, în particularităţile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede întîia oară Pantagruel pe Panurge : „Într-o zi, Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraş, către mînăstirea Sfîntului Antoniu, discutînd şi filozofînd cu oamenii lui şi cu unii studenţi, întîlni un om cu statură frumoasă şi elegant în toate liniile corpului său, dar jalnic rănit în diferite locuri, şi atît de jerpelit încît părea ca abia scăpase de o haită de cîini" (II, 9). Această nenorocită, dar nobilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construieşte treptat personajul lui Panurge, umanist şi orator dibaci, vesel tovarăş de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, şarlatan, superstiţios, răzbunător şi totuşi poltron, un reprezentant al studenţimii declasate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff al lui Shakespeare.

Pentru a pune în picioare un caracter atît de complex, scriitorul va însoţi portretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urmă obţinută însă nu prin analiză, ci prin înfăţişarea felului în care insul vorbeşte, acţionează şi gîndeşte. Omul este privit, deci, nu numai dinafară, dar şi dinăuntrul lui, în realitatea proceselor lui intelectuale şi afective. Nici un scriitor al Renaşterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atîta pătrundere în înţelegerea vieţii interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter ale lui Panurge se numără şi nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfăţişează Rabelais, în scena în care îl face să dezbată împreună cu Pantagruel problema căsătoriei lui : „Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă şi zise cu un adînc suspin : «Doamne, ai ascultat hotărîrea mea de a mă însura dacă, din nefericire, nu vor fi toate căile închise, astupate şi ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-aţi purtat-o întotdeauna, spuneţi-mi părerea voastră.» «Dacă ai aruncat o dată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai decretat-o şi ai luat o hotărîre fermă, să nu mai vorbim de asta ; rămîne numai să treci la fapte.» «Aşa e, zise Panurge, dar n-aş vrea să făptuiesc fără sfatul şi părerea voastră.» «Sînt de această părere şi te sfătuiesc să te însori», răspunse Pantagruel. «Dar, zise Panurge, dacă aţi fi de părere să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mi-ar plăcea mai bine să nu mă însor.» «Atunci nu te însura», îi răspunse Panta-

gruel. «Aşa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viaţa mea fără tovărăşia conjugală? Este scris: *Vae soli!* Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbaţii însuraţi.» «Atunci însoară-te, în numele Domnului», îi răspunse Pantagruel. «Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înşală, după cum ştiţi că e acum moda, o să-mi ies din ţîţîni şi o să-mi dau sufletul...» «Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentinţa lui Seneca este adevărată fără excepţie: Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să ţi se facă şi ţie...» «Dar dacă-mi iau o femeie cinstită şi ruşinoasă?...» «Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu!»" etc. (III, 9).

Deliberarea intimă este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acţiunii şi care nu urmăreşte, de fapt, închegarea unei hotărîri, ci evitarea ei şi repulsia pentru faptă. Ne vom convinge de acest aspect al firii lui Panurge atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. Înfăţişarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succed în sufletul lui frica, deznădejdea, laşitatea, dar şi insolenţa finală, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii naraţiuni rabelaisiene.

Oamenii astfel evocaţi în înfăţişarea lor exterioară şi în înfăţişarea lor lăuntrică sînt puşi să acţioneze, devin personajele unor întîmplări. Mişcarea, în povestea lui Rabelais, întocmeşte unul din triumfurile cele mai de seamă ale artei sale. Dacă mişcarea este meritul cel mai de seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susţine, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeţi epici ai lumii. S-ar putea cita în această privinţă descrierea iepei lui Tapecoue, speriată de băieţii lui Villon, sau lupta fratelui Jean cu trupele lui Picrochole, care invadaseră şi pustiau via mînăstirii, sau atîtea alte scene care ne întîmpină la tot pasul. Dar în episoadele amintite, ca şi în altele asemănătoare, zugrăvirea mişcării este oarecum impusă de natura temei tratate. Are, deci, o valoare ilustrativă superioară o pagină în care conţinutul de fapt este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relaţiilor dintre personajele în scenă, a reacţiunilor lor, a gesturilor executate şi pe care povestitorul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea în care ni se povesteşte anecdota următoare:

„La Paris, la birtul de la Petit Châtelet, în faţa grătarului unui grătaragiu, un hamal îşi mînca pîinea la fumul unei fripturi, şi o găsea, cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lăsă în pace. La urmă, cînd hamalul îşi înghiţise toată pîinea, grătaragiul îl apucă de guler şi ceru să-i plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-l păgubise de nici o bucată de friptură şi că, neluîndu-i nimic, nu-i datora nimic. «Fumul de care era vorba se ridica în sus şi se pierdea; nimeni nu auzise vreodată, cît e de mare Parisul, să se vîndă fum de friptură pe stradă.» Grătaragiul răspundea că nu e datoria lui să hrănească hamalii şi că, dacă nu va fi plătit, îi va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe băţ şi voi să se apere. Cearta a fost mare. Toţi gură-cască din Paris alergară să vadă ce s-a întîmplat. Tocmai se găsea acolo bătrînul bufon al regelui, Joan, cetăţean al Parisului. Zărindu-l, grătaragiul îl întrebă pe hamal: «Vrei să asculţi de ce-o hotărî nobilul ghiduş Joan?» «Da, pe toţi sfinţii», răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor, îi ceru hamalului să-i dea din punga lui cîţiva bănuţi de argint. Hamalul îi puse în palmă un philippus. Bătrînul Joan îl luă şi-l aşeză pe umărul stîng ca şi cum i-ar fi încercat greutatea, apoi îl bătu de palma mîinii stîngi ca şi cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca şi cum ar fi vrut să vadă dacă e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gură-cască tăcea şi grătaragiul aştepta cu încredere, iar hamalul îşi pierdea nădejdea. În fine, Joan aruncă bănuţul pe grătar, făcîndu-l să sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidenţială, ţinîndu-şi în mînă bastonul lui cu panglici şi acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hîrtie, tuşi bine de două ori şi rosti cu voce tare: «Curtea hotărăşte că hamalul care şi-a mîncat pîinea cu fumul fripturii l-a plătit cinstit pe grătaragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă, deci, ca fiecare să se ducă la casa lui, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se şi cuvine»" (III, 37).

Totul este văzut în această scenă şi totul este în mişcare. Grupul actorilor principali se detaşează din mulţime; îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i se cere bufonului regal să intervină; vedem gesticulaţia acestuia, chipul în

care el cîntărește moneda, cum o bate în palmă, o privește și o face să sune pe grătar ; apoi cum se înveșmîntă cu însignele sale de bufon și rostește ingenioasa lui sentință. Un regizor ar putea aduce această narațiune pe scenă. Desfășurarea acțiunii și jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mișcare, stilul lui Rabelais posedă una din calitățile lui cele mai eminente în preciziunea viziunii lui. Nici un gest, nici o mișcare nu sînt numai denumite, ci sînt complet descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mișcare corporală, mașina anatomică a omului ne este arătată funcționînd cu toate pîrghiile ei. Iată descrierea educației fizice a lui Gargantua. Acesta se ia la trîntă, aleargă, sare, se cațără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă și vîslește. Cum face însă toate aceste acțiuni din urmă ? „Înota unde-i apa mai adîncă, cu fața în jos, pe spate, pe o rînă, cufundat cu totul în apă, numai cu picioarele sau cu o mînă în aer, ținînd o carte și traversînd Sena fără s-o ude, sau ținîndu-și mantia în dinți, cum făcea Iulius Cezar. Se sălta cu o mînă într-o barcă, se arunca de aici în apă, cu capul înainte ; atingea fundul, săpa stîncile, se cufunda în abisuri și prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repeziciune sau mai încet, în direcția curgerii apei, în contra curentului, o oprea la stăvilare, ținea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopată mare, întindea vela, se cățăra pe frînghiile catargelor, alerga pe cerge, aranja busola, desfășura pînzele în vînt, strunea cîrma" (I, 23).

În fața ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce să priceapă întrebarea, Panurge îi face următoarele semne : „Căscă mai multă vreme, și, căscînd, făcea în fața gurii cu degetul gros al mîinii dextre semnul literei grecești numită tau, reiterîndu-l de mai multe ori. Ridică apoi ochii către cer și-i învîrti în cap întocmai ca o capră care leapădă fătul ; în timpul ăsta tușea și suspina adînc." Nazdecabre îi răspunde : „Ridică mîna stîngă în aer și ținu degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros și de degetul arătător, apoi unii ușor unghiile lor" (III, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare.

Pentru a explica în ce mod o invectivă poate ușura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparație : „Îmi pare rău să-ți spun că păcătuiești, căci mi se pare că înjurînd, precum înjuri, îți face bine la splină, așa cum unui spărgător de lemne îi face bine și-i aduce mare ușurare atunci cînd cineva, aproape de el, îi strigă la fiecare lovitură : han ! Tot așa un jucător de popice este mirificamente ușurat cînd n-a azvîrlit bila bine și cînd un om de spirit, lîngă el, apleacă și întoarce capul și trunchiul înspre partea în care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele" (IV, 20).

Dar nu numai mișcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai regăsi după secole decît marii realiști ai veacului al XIX-lea, dar și mișcările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită : „Deodată marea începu să se umfle și să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bată coastele vaselor noastre ; mistralul, întovărășit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune din înălțimi, să fulgere, să lumineze, să plouă și să azvîrle cu grindină ; aerul să-și piardă transparența, să devină opac, tenebros și obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scîntei și ruperi ale norilor înflăcărați" (IV, 18).

Puterea lui Rabelais de a reține și de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibilă a fost una dintre cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Realitatea se oglindește în imaginația lui cu o mare forță și un mare relief.

Întocmai ca atîția mari scriitori ai Renașterii, ca Boccaccio, ca Cervantes și Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Narațiunea lui se hrănește din snoavele poporului, din cîntecele poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui, din basmele din care împrumută nu numai temele, dar și formulele inițiale și finale, nenumărate imagini. Asocierea uriașilor cu tovarășii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. Într-un rînd, ni se povestește vechea snoavă țărănească, reluată de La Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un țăran care i-a cedat mai întîi ce va crește sub pămînt, dar a semănat grîu, apoi ce va crește deasupra pămîntului și a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoșul roșu, cunoscut și de români. Un personaj, Carpelin, „poate intra nesimțit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeată,

poate călca pe spicele grîului sau pe iarba pajiștilor fără să le îndoaie" (II, 24). În sfîrșit, proverbele apar la tot pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situație se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune : se ascund de ploaie în apă, spun tatăl-nostru al maimuțelor, se întorc la oile lor, duc scroafele la păscut, gonesc cîinele înaintea leului, pun căruța înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănîncă, mănîncă mai întîi pîinea albă, potcovesc greierii, se gîdilă să rîdă, văd musca în lapte, bat tufișurile, dar nu prind păsărelele, iau bășicile drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoș la măgar etc. Știința rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Șăineanu a inventariat-o, împreună cu nenumăratele ecouri de care creația lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de al nostru, cu Ion Creangă. Aceeași situație a realismului și la acest scriitor, cu observații asupra vieții și societății neraportate totdeauna la cadrul lor firesc, același apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oșlobanu din *Amintiri*, Gerilă, Păsări-lăți-lungilă și Setilă din *Harap-Alb* sînt rude apropiate cu Grandgousier, cu Gargantua și Pantagruel. Verva povestitorului moldovean amintește pe a scriitorului renascentist francez. Același temperament robust, mișcat de mari pofte ; același rîs gigantic. Îi unesc, de asemenea, unele resentimente și lupte cu vechea școală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipsește nici plăcerea de a acumula referințele, proverbele sau cuvintele, ca atunci cînd amintește multele unelte ale lui Pavel ciubotarul sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Ștrul. În sfîrșit, un dar asemănător de a nota mișcarea și de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii și situațiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuție înaintașul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc același mesaj al încrederii în viață și în popor, un mesaj de care, atunci cînd își croiesc un drum nou, au nevoie toate societățile tinere, toate societățile care se găsesc în momentele revoluționare ale progresului lor.

1953

ARTA LUI HUGO

Sărbătorirea celor o sută și cincizeci de ani de la nașterea lui Victor Hugo a înmulțit studiile și analizele consacrate poziției poetului în epoca sa și mesajului lui uman și cetățenesc. Această poziție și acest mesaj s-au realizat însă într-o operă artistică, într-una din cele mai de seamă ale tuturor literaturilor și ale întregului său veac, așa încît pentru a da o idee mai completă despre marele scriitor, studiul său trebuia neapărat completat cu acela al artei sale.

Arta înseamnă însă fond și formă, conținut și mijloace, teme și procedee, *ce* anume reprezintă artistul și *cum* o face el. Pentru că s-a arătat îndestul care este fondul inspirației lui Hugo, temele și conținutul poeziilor lui lirice și a poemelor lui epice, a dramelor și romanelor lui, putem să ne mărginim acum la o sarcină mai limitată. Vom încerca adică a preciza formele, procedeele și mijloacele lui Hugo, felul *cum* se constituie ceea *ce* a dorit el să comunice contemporanilor săi și întregii omeniri viitoare.

Evident, conținutul și procedeele, temele și mijloacele alcătuiesc o unitate indisolubilă. Cum orice formă are un cuprins, și orice cuprins apare numai într-o formă, este limpede că studiul acesteia din urmă nu poate fi întreprins decît în funcție și în legătură cu conținuturile pe care le cuprinde și le transmite.

Victor Hugo a fost un artist revoluționar. Revoluție înseamnă însă luptă cu o orînduire mai veche în scopul instaurării unei noi, mai dreaptă și mai umană. Pe plan li-

terar şi în legătură cu temele sale, Hugo a produs mai întîi o importantă revoluţionare a poeziei lirice. În locul vechii ode şi elegii clasice, el introduce poezia intimistă, tabloul de gen, accentul smuls din realitatea imediată şi familiară. Nimeni nu cîntase înainte de Hugo sentimentele atît de particulare ale omului celui mai simplu, bucuriile familiei şi ale paternităţii, natura, surprinsă în aspectele ei comune şi graţioase.

Desigur, alături de acest sector există în poezia lirică a lui Hugo şi cealaltă înfăţişare, sentimentele sublime şi natura măreaţă. Dar şi aici temele lui Hugo rămîneau fără analogie în producţia anterioară. În drama şi în romanele sale, poetul introduce tipuri umane rămase neînfăţişate mai înainte, omul în căderile şi înălţările lui, în lupta cu societatea care-l condamnă pentru vina la care-l constrînge şi-l împiedică apoi să se regenereze. Odată cu Hugo, pătrunde în literatură poporul cu bucuriile, durerile, mîniile şi acuzaţiile lui. Cînd, în 1846, poetul primeşte scrisoarea unui marchiz, un vechi prieten al familiei, care îi reproşa orientarea poeziei lui, Hugo îi răspunde cu lungul poem în versuri din culegerea *Contemplaţiilor*, intitulat *Scris în 1846*, care afirmă cu o mare vervă sensul general al creaţiei lui: „N-am avut decît o singură idee în minte, spune Hugo, să servesc cauza umană. În dramă, în proză şi în versuri, am pledat pentru cei mici şi nenorociţi... Dar cum în felul acesta am supărat, desigur, pe mulţi, în lumea de jos mi s-a spus, poate, mulţumesc". Pentru acest cuprins nou şi revoluţionar, Hugo a găsit o formă nouă şi revoluţionară.

Poetul a fost pe deplin conştient de solidaritatea adîncă a ideii şi formei. În prefaţa volumului *Literatură şi filozofie amestecate*, apărut în 1834, Hugo scrie: „O idee n-are niciodată decît o singură formă, care îi este proprie, care este forma ei excelentă, forma ei completă, forma ei riguroasă, forma ei esenţială, forma preferată de ea şi care izvorăşte totdeauna împreună cu aceasta din creierul omului de geniu. Astfel, la marii poeţi nu există nimic mai inseparabil, mai aderent şi mai consubstanţial decît ideea şi forma ideii. Luaţi-i lui Homer forma lui, nu va mai rămîne decît Bitaubé", adică mediocrul traducător al lui Homer, care ajunsese la oarecare notorietate în timpul vechiului regim.

Forma nouă şi revoluţionară a ideilor lui revoluţionare şi noi, poetul le-a afirmat în teorie şi le-a realizat în practica artistică printr-un nou raport între genurile literare, prin noi mijloace ale exprimării artistice, prin transformarea limbii literare, prin înnoirea versificaţiei. Studiul artei lui Hugo trebuie urmărit în toate aceste direcţii.

Încă din prefaţa din 1824 a culegerii *Ode şi balade*, adică într-un moment în care ideile lui Hugo nu erau întru totul fixate şi tendinţele lui erau ezitante, Hugo se pronunţă pentru principiul „libertăţii în artă". Valoarea principiului o vor înţelege bine toţi acei care ştiu cît de înrădăcinată era încă în această epocă de agonie a clasicismului puterea regulilor şi a metodelor. A crea poetic a însemnat pentru tot clasicismul a crea conform unor norme inflexibile şi unor modele socotite inalterabile. Aceste norme şi aceste modele erau acele ale antichităţii, culese în Aristoteles şi în Horaţiu, şi codificate încă o dată de Boileau. Absolutismul care controla şi reglementa toate manifestările vieţii publice şi de societate, printr-un sistem administrativ foarte centralizat şi prin disciplina vieţii de curte, aplica aceeaşi supraveghere şi asupra literaturii. Academia Franceză era organul acestei reglementări şi al acestei supravegheri. Corneille îi simţise rigorile pentru a se fi abătut, în *Cidul* său, de la straşnica normă ale celor trei unităţi. Clasicismul deosebea cu stricteţe între frumuseţea „regulată" şi cea „neregulată". Numai cea dintîi obţinea aprobarea clasicilor, astfel că receptarea lui Shakespeare în Franţa secolului al XVIII-lea s-a izbit adeseori de prejudecata regulilor. Multele şi tulburătoarele lui frumuseţi erau umbrite, în opinia atîtora dintre reprezentanţii vechii ideologii literare, de vina de a fi înfrînt adesea regulile clasicismului şi ale antichităţii. Proclamînd principiul „libertăţii de artă", adică al smulgerii de sub tutela regulilor şi modelelor, Hugo azvîrlea mănuşa clasicismului vremii lui şi reprezentanţilor lui, grupaţi la Academie, şi în cea mai mare parte a presei literare a vremii.

Fructul copt al acestei insurecţii trebuia să se desprindă curînd. Printre reguli, una din cele mai bine păzite este aceea a separaţiei şi purităţii genurilor literare. Într-o vreme în care aristotelismul scolastic, transmis prin învăţămîntul congregaţiilor religioase, menţinea încă concepţii fixiste,

adică acele despre stabilitatea tuturor genurilor și speţelor naturii, aşa cum ele erau presupuse a fi ieşit din mîna Creatorului, nu era, oare, firesc ca şi genurile literare să fie socotite ca fixe, statornicite o dată pentru totdeauna, sustrase acţiunii timpului şi schimbărilor lui? Regulile nu erau decît ansamblul concluziilor deduse din natura neschimbată a genurilor. Dar cum genurile biologice în natură rămîn totdeauna pure şi nu se amestecă niciodată, nu rezultă, oare, că şi genurile literare urmează să rămînă totdeauna curate şi neamestecate? Raţionalismul clasic părea a confirma această concluzie. Amestecul tragediei şi comediei în tragicomedia epocii preclasice apărea drept o absurditate. Clasicismul a preţuit ca unul din meritele cele mai de seamă ale lui Corneille, Racine şi Molière faptul de a fi dat tragedii şi comedii pure, fără nici o contaminare între ele. Amestecul lor în drama lui Shakespeare a fost adeseori, în secolul următor, unul din motivele rezervei sau ale ostilităţii cu care aceasta a fost privită. Veacul al XVIII-lea îndrăznise o timidă abatere de la norma purităţii genurilor, creînd cu Nivelle de la Chaussée „comedia lacrimantă" ca o concesie făcută sensibleriei epocii. Iată însă acum, într-un moment în care întregul edificiu al absolutismului clasic şi academic trebuia dărîmat, prejudecata purităţii genurilor este cea dintîi împotriva căreia porneşte la luptă Victor Hugo. Momentul este fixat în prefaţa din 1827 a dramei *Cromwell*, un text care devine manifestul noii îndrumări literare, al îndrumării romantice. Într-una din acele mari sinteze care erau proprii spiritului său, Hugo înfăţişează mersul general al artei din antichitate şi pînă în zilele sale ca o trecere succesivă de la odă la epopee şi de la epopee la dramă, adică de la ideal la măreţ, şi de la măreţ la real. Unirea sublimului şi a grotescului, adică a tragicului şi a comicului, este un caracter al realităţii, mai cu seamă în dramă, care nu poate avea alt scop decît zugrăvirea vieţii. Prejudecata purităţii genurilor se frîngea astfel în această nevoie de cuprindere mai bogată şi mai completă a vieţii, care scoate în evidenţă o interesantă aspiraţie realistă în sînul orientării romantice.

„Realitatea, scrie Hugo, rezultă din combinaţia cu totul naturală a celor două tipuri, a sublimului şi a grotescului, care se încrucişează în dramă aşa cum se încrucişează şi în viaţă." Acest amestec, continuă Hugo, este acela care convine mai bine fazei prezente a lumii, în care sentimentul senin al frumosului pur şi fără contraste a încetat să mai stăpînească pe oameni, desigur din pricina marilor conflicte care agită pe omul intrat în dezbinare cu orînduirea lui socială.

Hugo va pleda, deci, pentru drepturile caracteristicului şi ale urîtului în reprezentarea artistică. Arta n-a ocolit, dealtfel, totdeauna aceste sectoare. Le-a cunoscut şi le-a ilustrat, de pildă, arta medievală, în epoca construirii marilor catedrale gotice, monumente ale acelei civilizaţii populare a comunelor, în care noul curent ancorat în aspiraţiile maselor moderne recunoştea un precedent şi un exemplu. Astfel, Triboulet din *Regele petrece*, sau Quasimodo din *Notre-Dame de Paris* vor fi ca nişte figuri umane şi groteşti în acelaşi timp, desprinse parcă de sub cornişele şi din firidele marilor catedrale ale veacului al XII-lea şi al XIII-lea.

O altă prejudecată clasică împotriva căreia se ridică Hugo este aceea a unităţilor de loc şi de timp. În grija sa de a reda adevărul vieţii, poetul simte nevoia să lege acţiunea dramei de locul ei, chiar dacă aceasta urmează să se schimbe de la act la act şi s-o lase să se desfăşoare în întreaga ei durată, chiar dacă timpul celor douăzeci şi patru de ore ale acţiunii, presupuse a putea fi reprezentate în cele două sau trei ore ale spectacolului, ar fi cu mult depăşite. „Orice acţiune, scrie Hugo, are durata sa proprie ca şi locul său particular. A vărsa aceeaşi doză de timp în toate evenimentele, a aplica aceeaşi măsură pretutindeni este o ciudăţenie. Oricine ar rîde de un cizmar care ar voi să încalţe orice picior cu aceeaşi gheată. A încrucişa unitatea de timp cu unitatea de loc ca zăbrelele unei colivii şi a face să intre cu pedanterie înăuntru, din voia lui Aristot, toate faptele, popoarele şi figurile pe care providenţa le desfăşoară în mari mase, în realitate înseamnă a mutila oamenii şi lucrurile, înseamnă a desfigura istoria... Iată de ce, adeseori, colivia unităţilor nu conţinea decît un schelet."

Prefaţa dramei *Cromwell* propunea, deci, o dramă produsă prin fuziunea genurilor, apropiată de adevărul complex al vieţii, colorată şi larg desfăşurată, şi din care lirismul nu era exclus. Şi dacă *Cromwell* n-a ajuns niciodată a fi reprezentat, *Hernani*, trei ani mai tîrziu, a fost cel mai

de seamă eveniment teatral al epocii. Adevărata bătălie literară desfășurată în timpul celor o sută de spectacole, în care tineretul atelierelor și al școlilor a avut să înfrunte coaliția cercurilor clasice și academice, a rămas vie în amintirea tuturor contemporanilor. Prefața la *Cromwell* fusese actul de naștere a romantismului francez; reprezentația lui *Hernani* — botezul lui.

Clasicismul disprețuise lirismul și imaginația. Acestea apăreau ca un produs al barbariei, al primelor timpuri ale civilizației. Un teoretician al clasicismului care profesa, dealtfel, și unele idei înaintate, Saint-Evremond, vorbise odată despre „zadarnicele imagini care ascund realitățile și despre comparațiile prea frecvente care abat pe oameni de la adevăratele obiecte prin distracția pe care le-o procură asemănarea lor. Geniul secolului nostru, observa Saint-Evremond, este cu totul opus acestui spirit al fabulației și al falselor mistere. Nouă ne plac adevărurile declarate; bunul-simț predomină pentru noi asupra iluziilor fanteziei."

În realitate însă, „obiectele adevărate", realitatea materială, nu apar poetului decît în imaginile fanteziei. Orientat către cuprinderea cea mai bogată a realității, Hugo a fost unul dintre cei mai mari imaginativi ai literaturii universale. Puterea sa de a reține și a reproduce impresiile realității este una din cele mai fabuloase care au fost cunoscute vreodată. Aceste impresii nu sînt însă dubletele serbede ale lucrurilor, copia lor fotografică și inexpresivă. Impresiile lui Hugo sînt grele de sentimentele pe care le trezesc; ele sînt încărcate cu o semnificație profundă. Realitatea este vie pentru Hugo. Forțe lăuntrice o mișcă și-i dau viață. Lucrurile și ideile devin persoane. Personificarea este unul din procedeele cele mai frecvente ale poetului: „Norii și vîntul trec răsucindu-se". Despre un vin ni se spune că este „plin de mînie, de strigăte și injurii". Valurile care asaltează o corabie sînt „doi atleți făcuți din furie și vînt". În culegerea *Les Châtiments* Hugo ne zugrăvește pe Napoleon pe patul său de moarte și „bătăliile aplecîndu-se asupra frunții sale". El moare, dar după douăzeci de ani „Oceanul îl redă Franței". Cadavrul este el însuși o ființă însuflețită. În mormîntul său, „el dormea încrezător și liniștit", cînd are deodată viziunea trădării lui Napoleon III. Statuile din

preajma mormîntului „își fac semn cu degetul și, sprijinindu-se de ziduri, ascultă pe titan plîngînd în întuneric". Într-o bucată a *Contemplațiilor* un copac, căruia i se pun mai multe întrebări, consimte să ia toate formele utile omului. El acceptă să fie osie de car, stîlp de casă, catarg de corabie, lemn de foc. „«Copacule, vrei să fii spînzurătoare?» «Tăcere, omule (îi răspunde copacul). Du-te, secure! Eu sînt al vieții.»" „Eșafodul, scrie Hugo în *Mizerabilii* (I, 4), nu este un mecanism inert, făcut din lemn, fier și odgoane. El pare a fi un fel de ființă care posedă nu știu ce sumbră inițiativă. S-ar spune că schelăria asta vrea, că mașina asta înțelege, că lemnul, fierul și odgoanele astea, voiesc... Eșafodul este complicele călăului; el devorează, înghite carnea și bea sîngele victimei" etc. Elementele naturii au și ele o viață deopotrivă cu a omului: „Marea este secretă; nimeni nu știe ce vrea; trebuie să iei seama. Se ascunde cineva dincolo de zare. O ființă groaznică, vîntul." Ideile sînt și ele niște persoane. În *Parisul în flăcări* din *L'Année terrible*, Societatea, Trecutul, Mizeria și Ignoranța sînt acuzate pentru a fi adus înjosirea poporului. Cuvîntul trăiește și el: „Cuvîntul, proclamă Hugo, este o ființă vie. Mîna visătorului vibrează și tremură atunci cînd îl scrie!" Puterea scriitorului de a învia lucrurile, stihiile și ideile este deopotrivă cu a popoarelor, în totalitatea lor, cînd au creat miturile și basmele lor. Hugo este un mare născocitor de mituri. Poema *Satirul* din *Legenda secolelor* poate fi pusă alături de *Theogonia* lui Hesiod. Rupînd cu convenționala figurație mitologică a clasicismului, moștenită din alexandrinism și din literatura latină a decadenței, cu Apollon și muzele sale, cu Bellona și Cytherea, cu Flora și Pomona, Hugo le substituie propriile sale mituri, căci imaginația lui avea fecunditatea unui neam întreg. Astfel Satirul cîntă zeilor olimpici ceea ce s-ar putea numi evoluția lumii și a umanității, originea haotică a lumii materiale, lupta dintre Zi și Noapte, grozăviile și frumusețile pămîntului și omenirii, adică războiul și pacea, sfîrșitul zeilor și al suferințelor, și apoteoza finală a umanității eliberate într-o natură învinsă. Satirul, personificarea bestialității primitive, se resoarbe în natură; el devine Pan, și umanitatea începe abia atunci viața ei în lumină. Satirul este astfel mitul modern al progresului urmărit pînă la țintele lui cele mai îndepăr-

tate. Mitul Satirului este construit pe antiteza naturii și umanității, un motiv care revine și într-una din poemele culegerii *Les feuilles d'automne*, unde poetul ascultă de pe înălțimea unui munte glasul triumfal al oceanului și murmurul de jale al oamenilor, îndoitul cîntec care leagănă universul. Pe fondul acestei dualități se înșiră, proiectată de fecunditatea unei imaginații nesecătuite, seria imaginilor, a comparațiilor și metaforelor asociate în contraste.

Poetul, căruia realitatea i se prezenta cu o viață atît de intensă, nu putea să nu fie izbit de opoziția dialectică a lucrurilor. Viața este luptă. Universul se rezolvă pentru el în cupluri active de forțe, aspecte și atribute: un motiv pentru care figura cea mai des întrebuințată de Hugo, pe lîngă personificare, este antiteza. Viziunea antitetică a lumii este esențialmente revoluționară. Hugo a dat forma poetică a acestei viziuni în aceeași epocă în care Hegel i-a dat forma ei metafizică, iar Marx și Engels — forma ei științifică.

Limba literară, în vremea în care Hugo începe să scrie, păstra încă multe dintre prejudecățile clasicismului. Clasicismul separase în limba franceză sectorul special al cuvintelor „nobile", singurele care se cuveneau a fi întrebuințate în literatură. Teoreticianul reacționar al Restaurației, M. de Bonald, justifica această separație a celor două limbi franceze, după cum justifica și separația claselor sociale, prin aceste considerații care ne pot face astăzi să zîmbim: „*Mari* și *femme*, spunea M. de Bonald, sînt mai puțin nobile decît *époux* și *épouse*, pentru că *mari* și *femme* prezintă raporturi dintre sexe care nu convin decît unei societăți domestice sau de producțiune, în timp ce *époux* și *épouse* prezintă idei de angajament reciproc (*spondere*), idei consacrate prin societatea publică, societate a conservării" etc.

Hugo observă această situație stabilită înăuntrul limbii franceze prin distincția și separarea idiomului nobil de cel vulgar. În poemul său din 1834: *Răspuns la un act de acuzație*, el caracterizează situația: „Limba era statul înainte de optzeci și nouă; cuvintele, bine sau rău născute, trăiau parcate în caste." Numeroase erau cuvintele interzise de clasici, de pildă: *âne, cheval, mulet, vache, haricot, chien, fange, pavé, chatouiller* și alte multe. Pentru a le evita, atunci cînd noțiunea corespunzătoare nu putea fi ocolită, se întrebuința sau neologismul latin, de pildă *démon* pentru *diable*, *vestale* pentru *nonne*, *pontife* pentru *prêtre*, *prospère* pentru *favorable*, sau metonimia, adică desemnarea obiectului prin materialul din care este făcut, de pildă *ivoire* pentru *peigne*, sau *airain* pentru *cloche*. Mai deseori se folosesc însă perifraze, vorbirea ocolită. Un poet de la finele epocii clasice pentru a desemna pălăria de paie vorbește despre: „trestia împletită a cărei boltă ușoară protejează cu eleganță fruntea păstoriței". Negrii devin „muritorii pe care soarele Guineii i-a înnegrit". În loc de verbul *assassiner* se prefera *enfoncer le couteau* (sau *le poignard*) *dans le sein*.

Artist revoluționar, împreună cu care poporul pătrunde în literatură, Hugo, după ce a recunoscut situația, a răsturnat-o: „Făcut-am să sufle vînt revoluționar. Am pus boneta roșie pe vechiul dicționar", declară el în *Răspuns la un act de acuzație*. Și mai departe: „Am declarat cuvintele egale, libere, majore... Am numit porcul pe numele lui. De ce nu? Guicciardini l-a numit pe Borgia, și Tacit — pe Vitellius... Pe creștetul Pindului s-a dansat *Ça ira*; cele nouă muze, cu sînurile goale, au cîntat *Carmagnola*" (adică cele două melodii revoluționare).

Reforma nu s-a produs fără a nu trezi vociferație, ca atunci cînd, la reprezentația lui *Hernani*, parterul academic și aristocratic a auzit pe unul din personaje strigînd: „*Veillard stupide, il l'aime!*", și pe rege întrebînd „*Quelle heure est-il?*" Apele romantice revărsîndu-se au dus departe, și au înecat apoi cuvîntul nobil, eleganta metonimie, pudica perifrază. În locul lor a apărut limba întregului popor, adică acea de care se leagă reprezentările și sentimentele cele mai vii ale omului — și poezia franceză a reînviat.

În același sens s-a produs și reforma la care Hugo a supus versificația franceză. Versul clasic era alexandrinul, adică versul de douăsprezece silabe, tăiat la mijloc, adică după a șasea silabă accentuată. Cu timpul alexandrinul primește alte două tăieturi, așezate după cele două accente de intensitate de la mijlocul fiecărui emistih. Astfel apare tetrametrul clasic, pentru care spicuim un exemplu în Boileau: „*(Quatre boeuf attelés, d'un pas tranquille et lent,) / Promenaient / dans Paris / le monarque / indolent*".

Simetria regulată și încremenită a tetrametrului clasic era un instrument potrivit pentru exprimarea viziunii statice a clasicilor. Pentru noua viziune dinamică a romanticilor el nu mai era o unealtă utilă. Hugo îl înlocuiește cu versul romantic cu trei cezuri, cu trimetrul. Facultatea cezurii trimetrice de a se așeza oriunde în interiorul versului, și nu numai după unitățile sintactice constituite, dădea versului romantic o viață și o varietate pe care n-o cunoscuse predecesorul lui clasic. Trimetrul romantic devenea un mijloc fericit pentru a exprima o mișcare rapidă (mai ales cînd urmează unui tetrametru) : *„De moment en moment le sort est moins obscur / Et l'on sent bien / qu'on est emporté / vers l'azur"*.

Pentru a sublinia o enumerație : *„Tantôt legers, / tantôt boiteux, / toujours pieds nus"*.

Sau pentru a reliefa o idee : *„Il vit un oeil / tout grand ouvert / dans les ténèbres"*.

Atitudinea revoluționară a lui Hugo, prăvălitorul parnasului clasic, a produs, deci, consecințe în întreaga lui artă poetică. Hugo a profesat o concepție activă și militantă despre menirea artei. I s-a întîmplat mai des s-o exprime în legătură cu poezia dramatică. „Autorul acestei drame, scrie el în prefața uneia din piesele sale (*Angelo*), știe ce lucru mare și serios este teatrul ; el știe că teatrul, fără a ieși din limitele nepărtinitoare ale artei, are o misiune națională, o misiune socială, o misiune umană..."

Declarațiile în sensul acesta, spicuite în operele lui Hugo, s-ar putea înmulți. Din terenul acestei poziții s-au dezvoltat chiar și cele mai particulare detalii ale poeticii lui Hugo, așa cum sucurile absorbite de o plantă din pămînt urcă și hrănesc culmea cea mai delicată a înfloririi ei.

1955

DESPRE CONSTRUCȚIA „ANNEI KARENINA" DE TOLSTOI

La o nouă lectură a *Annei Karenina* de Tolstoi, am notat cîteva observații cu privire la compoziția acestui roman. Despre fondul lui ideologic s-a scris mult și cu multă pătrundere. Problema realizării lui artistice a rămas însă vacantă în literatura noastră critică. Este însă o întrebare vrednică de a fi urmărită aceea relativă la chipul în care, pornind de la fondul ideologic general, Tolstoi izbutește să obțină o operă de artă particulară și concretă. Măiestria scriitorului stă în puterea acestei dezvoltări, deopotrivă cu aceea a plantei care din substanțele minerale ale solului desface floarea ei specială. Există o „gramatică" a formelor artistice, fără raportare la semnificațiile pe care acestea le poartă. Cine izbutește însă să înțeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului față de societate și viață ia naștere creația lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea mi se pare că a pășit mai aproape de scopul interpretării literare.

Printre diferitele procedee ale realizării artistice m-am oprit la problema compoziției pentru motivul că aceasta trece drept un element atît de abstract, încît o părere destul de răspîndită o socotește capabilă de a fi întrebuințată de oricine și pentru orice fel de conținut. Compoziția este partea arhitectonică a unei opere literare, produsul îmbinării diferitelor ei episoade într-o totalitate coerentă. Dar dacă este arhitectură, compoziția ar fi oarecum indiferentă față de cuprinsul operei : o casă poate fi locuită de oricine. O


ACADEMIA
BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

astfel de idee cu privire la compoziţie şi-o făceau artiştii şi teoreticienii Renaşterii atunci cînd recomandau compoziţia piramidală pentru orice fel de tablouri. În realitate, aşa-zisa compoziţie piramidală stă şi ea în legătură cu anumite tendinţe ale epocii care a folosit-o şi cu motivele plastice pe care artistul le trata. Dar aici vom căuta să notăm cîteva observaţii cu privire la relaţia dintre compoziţia romanului *Anna Karenina* şi tendinţele lui mai adînci. Comparaţia cu cealaltă mare lucrare epică a lui Tolstoi, cu *Război şi pace* ne deschide în acest scop o primă cărare.

S-a afirmat uneori că *Război şi pace* n-are un subiect propriu-zis. *Război şi pace* cuprinde un număr atît de mare de personaje şi episoade, împrumutate societăţii ruseşti de la începutul veacului trecut, încît pare a răsfrînge această societate în întreaga ei vastitate. Un „subiect" este însă o figură special tăiată în pînza vieţii, o configuraţie determinată de oameni şi evenimente. Niciodată programul realismului, adică al literaturii întemeiate pe observaţia societăţii, n-a fost aplicat mai integral, într-o singură operă, ca în cazul lui *Război şi pace*. Este, deci, foarte greu să se reproducă „subiectul" acestui roman.

Lucrul este însă posibil, într-o mult mai mare măsură, pentru *Anna Karenina*. Naraţiunea urmăreşte aici soarta a două grupuri principale de personaje. Karenin-Anna-Vronski şi Levin-Kitty. Pe de o parte căsătoria care se desface a lui Karenin şi a Annei, urmată de eşecul tragic al acesteia în sforţarea de a-şi găsi un drum al vieţii alături de Vronski — un caz tipic pentru situaţia proprie a oligarhiei administrative şi militare a Rusiei ţariste din a doua jumătate a veacului trecut, în care prejudecata socială, falsa onoare continuă să aibă o putere atît de mare. Alături de tragedia Annei se profilează unirea stabilită cu oarecare greutate între Levin şi Kitty, pereche sănătoasă, cucerind, treptat şi în lupte destul de grele, viaţa cea adevărată. Ambele personaje sînt reprezentanţi ai acelei categorii sociale către care, în epoca de după desfiinţarea iobăgiei, se îndrepta întreaga simpatie a lui Tolstoi, nobili generoşi şi intelectuali „coborîţi în popor", după cum suna formula vremii. Măiestria scriitorului stă în puterea lui de a practica legături între termenii marelui contrast zugrăvit, de a evoca plinătatea vieţii înfăţişate. În jurul forţelor principale se anină figurile de a doua mărime şi episoadele secundare. Conflictul Karenin-Anna se repetă oarecum în acela dintre Oblonski şi Dolly. Dar pe cînd cel dintîi se rezolvă prin sinuciderea Annei, în mod radical şi tragic, potrivit puterii prejudecăţilor, a eticii de clasă a personajelor interesate, cel de al doilea conflict sfîrşeşte în compromis, în acord cu felul de a fi şi situarea socială a lui Oblonski, „liberal" din epicureism, poltronerie şi comoditate interioară. La stînga tuturor acestora stă fratele lui Levin, Nicolae, declasat protestatar, „nihilist" al vremii, vestind lumii lui adevăruri teribile. Alte multe figuri şi întîmplări se adaugă acestora. Dar, cu toată marea abundenţă a figuraţiei şi povestirii în *Anna Karenina*, acţiunea romanului nu se întinde la fel de vast ca în *Război şi pace*, adevărat fluviu revărsat în cîmpie. Profilul subiectului este aici mult mai precis. De unde provine deosebirea semnalată ?

Dacă ţinem seama de faptul că, în momentul istoric în care se plasează acţiunea romanului *Război şi pace*, antagonismele sociale erau temporar slăbite de invazia armatelor napoleoniene, care a strîns într-un acelaşi elan masele populare şi patrioţii din sînul nobilimii ruse, vom înţelege de ce Tolstoi a putut în *Război şi pace* să plimbe o oglindă prin faţa întregii societăţi ruse şi să culeagă o imagine relativ unitară în vastitatea şi multiplicitatea ei. *Război şi pace* este o frescă în care e zugrăvit un episod măreţ din istoria unei naţiuni într-un efort eroic. În roman desluşim admiraţia şi nostalgia lui Tolstoi pentru o epocă trecută de glorie naţională. *Anna Karenina* se raportează însă la o fază ulterioară, cînd întreaga orînduire socială a Rusiei se clătina şi urma să se prăbuşească în curînd. Între 1875 şi 1877, cînd apare romanul, antagonismele sociale se înteţiseră în Rusia. *Anna Karenina* prinde ecoul acestor antagonisme şi frămîntări sociale. Comentînd vorbele lui Levin din *Anna Karenina* : „La noi toate s-au răsturnat şi abia acum se aşază din nou", Lenin, într-unul din articolele pe care i le-a consacrat lui Tolstoi, recunoaşte aici „agera caracterizare a perioadei dintre 1861 şi 1905".

În încrucişarea opiniilor, scriitorul face să se audă propriul lui glas şi înalţă un steag. Contrastele societăţii ruseşti deveniseră în momentul acesta atît de acute, încît multe spirite ale vremii simţeau revoluţia apropiindu-se. Tolstoi

însuși, scriind lui Strahov în 1878, în legătură cu afacerea Vera Zasulici, o caracterizează drept „o prevestire a revoluției". Acestui moment social, bogat în contradicții, ca și poziției proprii scriitorului care începea să deosebească în societatea din jurul său pături menite iremediabil descompunerii de altele susceptibile de însănătoșire, acestor condiții le corespunde organizarea binară a romanului, cu cele două acțiuni principale ale sale. Tocmai pentru că în contradicția pe care o zugrăvește, Tolstoi afirmă o atitudine și sugerează un drum, el dă alternanței Karenin-Levin caracterul unei comparații pilduitoare. Comparația romanului, prin gruparea simetrică a personajelor și faptelor, prin limpedea lui structură, este, deci, forma vizibilă a semnificației lui.

Cele două acțiuni ale *Annei Karenina* nu sînt însă prezentate în continuitate și nici paralel. Evenimentele romanului nu se unesc într-un „lanț", nici nu aleargă alături, ci se împletesc într-o „țesătură". Există motive interioare și pentru această particularitate a structurii. Scriitorul conduce firul unui episod pînă la un anumit moment și revine apoi în timp, pentru a depăna un alt fir; îl reia pe cel dintîi și-l îmbină cu al treilea și al patrulea etc. Așa, povestirea conflictului dintre Oblonski și Dolly este întreruptă de ivirea lui Levin, apoi de aceea a lui Vronski și a Annei, dar este reluată după aceasta. Dacă cineva și-ar da osteneala să studieze ordinea capitolelor în *Anna Karenina*, ar putea să lămurească mai de aproape structura complicată, împletită, a romanului, „țesătura" lui. Deosebirea dintre „lanț" și „țesătură" este aceea dintre tehnica mai veche a „povestirilor" și romanul modern.

Tolstoi oferă odată cu *Război și pace* și *Anna Karenina* romanele cu textură stufoasă. Momentul trecerii către noua tehnică este asemănător, în muzică, cu acel al înaintării de la melodia străveche către polifonie și contrapunct. Noua tehnică este determinată nu numai de complexitatea superioară a viziunii, dar și de nevoia de a opune tezele, pentru a executa un gest în favoarea uneia dintre ele. Mereu mai angajată în lupta socială, literatura își găsea în noul tip de compoziție forma ei adecvată. Aceeași particularitate a structurii corespunde și faptului că lumea pe care *Anna Karenina* o descrie, deși intrată în procesul disoluției, nu

ajunsese încă în acest stadiu. Ezitările personajelor, frămîntările lor intime, dovedesc divergențele care sfîșiau aristocrația vremii. Kitty se îndreaptă la început către Vronski, dar se unește în cele din urmă cu Levin. Acesta își găsește propriul lui drum de viață smulgîndu-se din vechea lui lume. Nicolae Levin se desprinde tragic din aceasta.

Anna Karenina este romanul unei societăți în criză, și întrepătrunderea capitolelor, subliniind contradicțiile și conflictele care agită și opun diferitele direcții sociale corespund acestei împrejurări.

Ordinea întrețesută a capitolelor răspunde și nevoilor motivării psihologice. Astfel, după seria capitolelor în care ni se relatează întîmplările care au hotărît-o pe Kitty să părăsească drumurile străine și convenționale și să se întoarcă în Rusia pentru a găsi o cale proprie, pornită din inima ei, urmează capitolele închinate procesului analog traversat de Levin. Levin și Kitty execută același gest al îndepărtării de cadrele artificiale care despart pe om de problemele lui personale. Pentru a sublinia valoarea soluției propuse, scriitorul îi face pe eroii săi să poposească pe aceleași poziții, în ciuda întîmplărilor care-i despărțise atîta vreme. Unirea lor devine acum posibilă. Cele două fire separate ale narațiunii converg, deci, din necesitatea motivării psihologice. Structura țesută a romanului se justifică și prin aceste necesități.

În fine, felul în care Tolstoi alternează capitolele, pentru a ne face să pătrundem mai adînc în intimitatea morală a personajelor, pune în lumină încă o dată realismul expresiv al artei sale. Iată scena alergării de cai, văzută atît din unghiul apropiat al lui Vronski, care frînge spinarea calului cu acest prilej, cît și din cel al privitorilor mai depărtați. Anticipînd metode ale regiei cinematografice, care n-au putut rămîne neinfluențate de tehnica marilor realiști, Tolstoi alternează punctele de vedere, schimbă ceea ce în cinematografie se numește „planul mediu" și „planul general". Asistăm, adică, la scena alergării și a căderii lui Vronski chiar în locul unde ea se întîmplă, apoi din perspectiva privitorilor din tribune, printre care se găsește și Anna. Deplasarea către acest punct de vedere nu-l face însă niciodată pe Tolstoi să evolueze către psihologism. *Anna Karenina* nu devine niciodată roman „psihologic" sau

de „analiză“ în genul unora din convenţionalele romane ale vremii. Tolstoi rămîne tot timpul povestitor. El nu va spune niciodată: *în momentul acesta în sufletul Annei se iscă un sentiment ciudat*. Impresia produsă de căderea lui Vronski este evocată numai de reacţiile exterioare ale Annei, de strigătul, de neliniştea ei fizică, de comportările ei faţă de prietena Betty, faţă de soţul ei etc. Anna apare aici în aşa-zisul „plan apropiat“ al montajului cinematografic.

„Analiza psihologică“ era totuşi la modă către sfîrşitul veacului trecut, aşa cum erau penele de struţ şi rochia pînă la pămînt. Credinţa timpului era că realitatea se rezolvă, la urma urmei, în stările subiective ale conştiinţei, încît autorii care, după nararea faptelor, ajungeau la detalierea proceselor sufleteşti, voiau să dea impresia de a fi ajuns, în fine, la aspectele esenţiale. Această procedare, fruct tardiv al idealismului, l-a amuzat odată pe Caragiale. Întreruperea povestirii în favoarea analizei, spunea Caragiale, face ca actorii unei scene să încremenească la fel cu Tezeu răpunînd pe Minotaur în grupul lui Canova. Tolstoi nu sare însă niciodată în afară de curentul neistovit al vieţii, şi împrejurarea aceasta explică interesul neostenit cu care îl citim.

1955

ARTA POETICĂ A LUI CEHOV

Corespondenţa lui Cehov cu Gorki cuprinde o bogată materie de reflecţie artistică. Urmăresc, de data aceasta, mai cu seamă scrisorile lui Cehov şi aflu, în sfaturile pe care acesta le dă emulului său mai tînăr şi în aprecierile pe care i le consacră, precizări dintre cele mai interesante asupra propriei sale arte poetice. Cehov admiră în nuvelele lui Gorki darul sensibilităţii, al plasticităţii, acel dar care îl face pe acesta din urmă să-l vadă şi parcă „să pipăie cu mîna“ lucrurile pe care le descrie. Uneori totuşi, Cehov ar dori mai multă sobrietate, eliminarea unora dintre intervenţiile retorice ale tînărului scriitor sau a descrierilor cu care îşi întrerupe dialogurile. „După părerea mea, îi scrie Cehov lui Gorki, nu eşti destul de sobru. Eşti ca un spectator de teatru care îşi exprimă atît de zgomotos admiraţia, încît îi împiedică pe cei din jur şi pe sine însuşi să asculte. Această lipsă de măsură se simte, mai ales, în descrierile de natură cu care întrerupi dialogurile. Cînd citeşti pasajele cuprinzînd descrierea peisajelor, ai vrea să fie mai concentrate, mai scurte.“

Scriitorul ajuns la măiestrie găseşte, cu drept cuvînt, că este obositoare şi monotonă reluarea necontenită a procedeului care constă în personificarea aspectelor naturii, în expresii ca: „marea respiră“, „cerul priveşte“, „stepa se răsfaţă“, „natura murmură, vorbeşte, e melancolică“ etc. Astfel de personificări sînt „uneori dulcege, uneori neclare“.

Preferabilă i se pare lui Cehov simplitatea în descrieri prin notația directă, nefigurată. Coloritul și expresivitatea în descrieri sînt, mai degrabă, atinse prin propoziții scurte, constatative, de tipul: „Soarele a apus", „s-a întunecat", „plouă" etc.

De mai multe ori revine Cehov asupra imperativului simplității, împotriva descrierilor prea circumstanțiale.

„Taie, îl sfătuiește el pe ucenicul său, taie, acolo unde se poate, atributele și complementele." Un scriitor își va impune mai ușor imaginea sa atunci cînd va scrie: „Omul s-a așezat pe iarbă", decît atunci cînd va înmulți determinările, scriind de pildă: „Un om de talie mijlocie, cu piept îngust și cu barbă roșcată, s-a așezat pe iarba verde, călcată de trecători, încet, uitîndu-se înapoi, timid și fricos". Imaginea artistică, observă Cehov, trebuie să se ofere imaginației cititorului „dintr-o dată, într-o clipă". Progresele realismului au impus mai pretutindeni imaginea rapidă, fulgurantă, în locul descrierilor compuse și laborioase ale clasicilor. Instantaneitatea imaginii este o exigență generală a realismului mai nou, căruia Cehov îi aduce și confirmarea sa.

Foarte însemnată printre recomandările adresate tînărului Gorki este și aceea relativă la necesitatea de a stabili legături multiple între personajele unei povestiri, de a le pune în legătură cu întregul lor mediu social, de a le învălui într-o atmosferă, de a le face să se detașeze pe fondul planurilor mai adînci ale narațiunii. „Trebuie să vezi mai multe, să știi mai mult, să cuprinzi orizonturi mai largi, îl sfătuiește Cehov pe tînărul scriitor. Imaginația d-tale se agață de toate, reține totul, dar e ca un cuptor mare care nu e destul de alimentat cu lemne... Într-o povestire dai două-trei chipuri, dar acestea stau departe unele de altele, în afara mesei. Exclud din această apreciere povestirile din Crimeea (d. p., *Tovarășul de drum*), unde, în afara figurilor, se simte și prezența masei omenești din care au ieșit ele, și atmosfera, și planurile secundare, într-un cuvînt: totul."

Citatul acesta aduce completări interesante teoriei realiste a mediului. Clasicii nu numai că prezentau personajele lor, în narațiuni și drame, într-o relativă independență de mediul lor natural, dar și fără legături mai numeroase și mai

întinse cu ambianța lor socială. O tragedie de Racine este o problemă de algebră morală, care se rezolvă fără intervenția mediului, prin simplul joc al pasiunilor omenești individuale, aduse să se înfrunte după simplele motive raționale pe care le puteau aduce în sprijinul lor. Logica desfășurării pasionale este unul din aspectele cele mai izbitoare în operele poetice ale clasicilor. Manevrîndu-le, ca pe figurile unui joc de șah, poetul clasic nu ține seama decît de particularitățile personajelor sale, dar de nici una din nenumăratele legături prin care acestea se leagă cu lumea de dincolo de terenul acțiunii lor. Tabla de șah este unul dintre locurile cele mai autonome ale lumii.

Înțelegerea omului, în epoca creșterii însemnătății istorice a maselor populare și în legătură cu progresele moderne ale științelor naturale și sociale, a eliminat din artă procedeul clasic abstractiv. A apărut, în schimb, ideea modernă a mediului natural și social, căreia Cehov îi dă o dezvoltare atît de interesantă atunci cînd cere scriitorilor prezentarea maselor omenești, planuri secundare (adică adîncime a compoziției), atmosferă.

Mă opresc asupra acestei ultime noțiuni estetice, pentru care, cum mă informează o colegă, textul rus folosește cuvîntul *vozduh* — aer, atmosferă. Este o noțiune la care trebuie să facem mereu apel pentru a caracteriza propria creație a lui Cehov. Atmosfera în sensurile figurate, definite de *Dicționarul limbii române literare contemporane* ca „mediu social înconjurător în care trăiește cineva, ambianță", sau ca „stare de spirit (favorabilă sau nefavorabilă) creată în jurul unei persoane, al unei instituții etc.", joacă un mare rol în nuvelele, dar mai ales în teatrul lui Cehov.

Nu voi insista asupra atmosferei ca mediu social în operele scriitorului care și-a ales temele și personajele sale din lumea burgheziei și a micii-burghezii, a intelectualilor, a proprietarilor funciari etc. Fiecare dintre oamenii lui Cehov apare cu caracteristicile clasei sau categoriei lui sociale, și opera în întregime este unul dintre documentele cele mai edificatoare asupra crizei societății rusești în epoca premergătoare revoluției din 1905.

Mă voi opri, ca asupra unui aspect mai puțin ciudat, asupra atmosferei dramelor lui Cehov, în sensul stării de

spirit pe care ele o reflectă și o provoacă în spectatorii lor, asupra acelei prezențe morale difuze care face din presimțirile, din melancoliile, din nădejdile și elanurile către o lume mai bună adevărate personaje concrete ale acelor admirabile creații de artă.

Cum creează Cehov atmosfera ca stare de spirit în dramele sale? Prin multe detalii ale expunerii scenice, ca, de pildă, simboluri, reflecții cu răsunet adînc, tăceri elocvente, cuvinte caracteristice în vorbirea personajelor, dar mai cu seamă printr-un fel special al dialogului, care merită a fi descris. În general, dialogul într-o dramă este făcut dintr-o serie de replici care se generează unele pe altele; un dialog se constituie dintr-o întrebare și un răspuns, din expresia unei dorințe și a împlinirii sau a refuzului ei, a unei porunci și a confirmării sau a opoziției față de ea, a unei constatări și a confirmării, corectării sau opunerii, fiecare din acestea fiind pronunțată de unul sau de altul dintre vorbitorii unui dialog cu doi sau mai mulți interlocutori. Numim un astfel de schimb de replici un dialog legat și-l deosebim de dialogul nelegat, cu o valoare atît de mare în crearea atmosferei dramelor lui Cehov. În dialogul nelegat, replicile se succed într-o relativă independență unele față de altele, dar toate pornesc din starea de spirit comună a personajelor, așa cum o determină situarea lor socială de clasă ca și ideile, sentimentele, năzuințele lor unitare, atmosfera care le învăluie pe toate deopotrivă. Iată una dintre scenele dramei *Trei surori*. Intervențiile succesive în dialog ale personajelor sînt atît de puțin legate între ele încît locotenentul Tusenbach le spune la un moment dat: „Este greu, doamnelor și domnilor, să discute cineva cu dumneavoastră". În adevăr, în timpul aceleiași scene, Mașa rîde unei amintiri, Verșinin evocă vremea studiilor sale, Tusenbach făurește o teorie despre viitorul omenirii, Cebutîkin culege dintr-un ziar o informație despre Balzac, Fedotik vorbește despre creioanele colorate cumpărate de la un negustor în aceeași zi etc.

Dialogul nelegat în scena amintită dă astfel realitate și face prezentă starea de spirit comună tuturor personajelor participante la ea: dezafectarea lor socială într-o lume în care idealurile omului muriseră, dar se pregăteau să învie, așa cum o anunță Olga surorilor ei, la sfîrșitul piesei, într-un mare reviriment al simțirii sale.

Progresele realismului în secolul al XIX-lea legase pe oameni de natură și societate cu mai multă putere decît în tot trecutul literaturii. În direcția acelorași progrese, Cehov ni-i arată trăind în același moment social, respirînd și degajînd aceeași atmosferă morală, evocată de marele scriitor cu mijloacele inteligenței celei mai pătrunzătoare și ale sensibilității celei mai vibrante.

1960

ADDENDA

„RÎDE PÎN' LA LACRIMI CLOPOȚELUL"

Am regăsit în noua ediție a traducerilor lui G. Lesnea din poeziile și poemele lui Esenin bucata neintitulată, în care versul „Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul", de la sfîrșitul primei strofe, revine în refren la finele compunerii întregi. Există multe imagini, comparații și metafore cu răsunet adînc în bucățile lui Esenin, unul dintre cei mai mari poeți ai lumii moderne. Două traduceri succesive din opera lui poetică, acum vreun sfert de veac, a lui Zaharia Stancu și a lui G. Lesnea, au exercitat o înrîurire atît de adîncă asupra liricii noastre mai noi, încît cine o studiază pe aceasta din urmă regăsește mereu atitudini și procedee, acea spontaneitate a exprimării, acea ingenuitate boemă asociată cu cea mai înaltă temperatură a sentimentelor pe care nu te poți împiedica să le urmărești pînă la izvorul lor.

Împrejurările noastre din ultimul sfert de secol, pregătirea revoluției și desfășurarea ei după 1944, au creat terenul favorabil asimilării acestei influențe. După romanticii francezi — pentru generația de la 1848, și — după Baudelaire — pentru poeții urbani de după 1910, nu s-a exercitat poate o influență mai adîncă asupra poeziei noastre ca aceea pornită din lirica lui Esenin și, desigur, a lui Maiakovski.

Citesc și recitesc tălmăcirile muzicale ale lui G. Lesnea, încorporate atît de solid în graiul nostru, încît, dacă întîmpin cîteva obscurități, pe care sînt înclinat a le atribui tălmăcirii, nu aflu nicăieri stîngăcii sau forme nefirești de limbă. Versurile curg sprintene și cîntătoare și mă fac să

recompun, prin ele, imaginea unei ființe pline de omenie, de grație și de umor, căreia nu e posibil să nu-i dăruiești inima ta.

Dar revin la versul „Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul" și mă opresc mai îndelung asupra lui. Glasul clopoțeilor, al zurgălăilor a răsunat adeseori și pentru scriitorii români. Asemănarea peisajului, ca și a moravurilor, a impus adeseori poeților noștri, ca și lui Esenin, imaginea sonoră a clopoțeilor, pentru care sînt găsite cîteva determinări poetice, toate din aceeași categorie. Pentru V. Alecsandri, clinchetul zurgălăilor răsună „voios": „În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi" (*Iarna*). Un scriitor de la sfîrșitul veacului trecut, N. Rădulescu-Niger, citat de Tiktin, reia aproximativ determinativul lui Alecsandri, dar îl desparte de verb și-l leagă de substantiv: „Ușoare, săniile zboară, cu sunet viu de zurgălăi". A. Vlahuță (în *România pitorească*) caracterizează sunetul zurgălăilor ca un „zuruit", ca un zgomot metalic a cărui însușire sensibilă provine numai din senzația cu care coexistă: „tropotul cailor: Valea... răsună toată de zuruitul zurgălăilor și de tropotul uscat al cailor". G. Topîrceanu (în *Noapte de iarnă*) se lipsește de orice altă determinare decît aceea care rezultă din situație, din ascultarea clinchetului clopoțeilor în singurătate: „Cîteodată stă s-asculte clopoței de la sănii". M. Sadoveanu, cu obișnuita lui acuitate senzorială, precizează mult impresia, introducînd un epitet verbal inedit: „mărunt": „zurgălăii sună mărunt, împrăștiind în întinderi clinchete argintii". O senzație mai rar notată transcrie și Cezar Petrescu (în *Scrisorile unui răzeș*), atunci cînd, în legătură cu sunetul unui alt clopoțel, acela care vestește sfîrșitul unei ore de clasă, îl înregistrează ca pe o manifestare bruscă, neașteptată: „Sunase sfîrșitul orei, și brusca erupție a clopoțelului nichelat nu clintise nici un nerăbdător".

Deci, pentru scriitorii români, sunetul clopoțelului este *voios, viu;* el reprezintă un zgomot metalic, atunci cînd ni se spune că e un *zuruit;* izbucnește în mijlocul tăcerii, impresionează prin bruschețe, ca o *erupție;* și, prin succesiunea sunetelor scurte care-l compun, pare *mărunt;* după cum, prin claritatea armonioasă, pare a răsuna dintr-un izvor metalic ca argintul, pare *argintiu.*

Scriitorii români au notat, deci, în legătură cu sunetul clopoțeilor, impresii senzoriale, determinări poetice provenite din activitatea simțurilor.

Este necesară comparația cu toate exemplele spicuite aici pentru a înțelege felul și valoarea imaginilor lui Esenin. Acesta acordă sunetului clopoțelului (un singular care dă atîta modestie acestui glas familiar) o adîncime, o viață morală. I-o acordă în două feluri succesive, care trebuie precizate. Poezia lui Esenin evocă o călătorie cu sania prin stepa înzăpezită. Călătoria de acum cheamă amintirea uneia mai vechi: un prilej pentru a constata dispariția atîtor împrejurări din trecut, împreună cu întreaga tinerețe voioasă a cîntărețului. În această succesiune de tablouri și simțiri, metafora personificatoare a zurgălăului animat de gîtul calului, a clopoțelului care „rîde pîn' la lacrimi" apare la început pentru a exprima animația goanei nebune prin stepă; apare, apoi, la sfîrșit pentru a exprima ceva ca ironia crudă a soartei față de caracterul pieritor al împrejurărilor omenești. În această din urmă semnificație, cuvîntul „lacrimi" se apropie de sensul lui propriu. Deosebirea dintre cele două semnificații ale aceleiași metafore rezultă cu limpezime pentru cine compară între ele prima și cea din urmă strofă a poeziei, din care reproduc numai versurile care ne interesează: I — „Peste stepă-n goană cu alai, / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul"; II — „Fiindcă peste toate cîte-au fost, / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul".

Iată, deci, cum aceeași metaforă dobîndește înțelesuri diferite numai prin locul pe care-l ocupă într-o expunere lirică. Este știut că locul unui membru de frază într-o construcție poate determina funcțiuni sintactice deosebite. Iată însă că și locul unei imagini poate determina, într-o construcție contextuală, semnificații deosebite.

Cred că stabilirea acestui fapt prezintă o anumită însemnătate pentru teoria literară și pentru studiul măiestriei artistice. Metafora este definită, de obicei, ca produsul transferului unui cuvînt de la înțelesul lui propriu și obișnuit la un altul, figurat, prin care cel dintîi crește în puterea lui de a se impune imaginației. În loc de a spune despre clopoțel că *sună,* poetul spune că *rîde:* transferul a fost operat. Dar *rîsul clopoțelului* semnifică, la rîndul lui, două situații morale deosebite în cele două strofe ale poeziei lui

Esenin: mai întîi el semnifică, după cum am văzut, animația goanei prin stepă; apoi, ironia destinului. Metafora nu are, deci, un fond stabil și unic, ci unul mobil, o multiplicitate de planuri capabile să se înlocuiască succesiv, într-o direcție a adîncirii treptate.

Am înfățișat această înțelegere dialectică a metaforei în cartea pe care i-am consacrat-o în anii din urmă. Revin, deci, asupra unei idei mai vechi, ilustrînd-o de data aceasta prin versul cu un răsunet atît de adînc, spicuit în versurile lui Esenin.

1961

„FAGURE DE MIERE"

„Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" — versul lui Eminescu din *Epigonii* stăruie în mintea tuturor. Dulceața limbii unui poet, ba chiar a unui idiom întreg, a fost observată adeseori și de multă vreme. Cine n-a întîmpinat măcar o dată în lecturile lui expresia „miere atică" prin care se caracterizează dulceața desfătătoare a graiului vechilor atenieni? Este greu de precizat izvorul prim al acestei expresii, dar marea ei răspîndire ne dă dreptul s-o considerăm drept un „loc comun" al literaturii.

În alte dăți, pentru a desemna aceeași însușire sau una asemănătoare, s-a recurs la alte comparații și metafore. În istoria literară există două figuri care au purtat numele și porecla „gură de aur": Dion Chrysostomos — retorul grec din primul secol al erei noastre — și Ioan Chrysostomos — patriarhul constantinopolitan din secolul al IV-lea, în care se lăuda, prin această poreclă, o anumită calitate suavă a scrisului sau splendoarea elocinței lor.

Alteori, s-a vorbit despre caracterul melodios, despre „muzicalitatea" unei limbi. Marele romanist Gustav Gröber, așa cum o aflăm dintr-o însemnare a unui elev al său, revenea adeseori, în cursurile sale, asupra ideii că muzicalitatea limbii franceze provine din înlăturarea consoanelor la sfîrșitul silabelor, cuvintelor și frazelor, sau — cînd aceste consoane există — prin legarea lor de cuvîntul următor: așa-numitele *liaisons*.

În fine, în alte rînduri, s-a vorbit numai de o „limbă frumoasă", înțelegîndu-se tot alte și alte însușiri ale graiului vorbit sau scris.

Cînd se poate vorbi, deci, de o limbă dulce ca mierea, strălucitoare ca aurul, melodioasă ca un cîntec sau frumoasă, fără alt epitet sau fără o comparație care să arate de ce fel de frumusețe este vorba? Problema este veche. A pus-o Aristoteles în *Retorica* lui (III, 2, 13), unde, citîndu-l pe retorul Lycimnius, precizează că frumusețea unui cuvînt rezidă în sunetele sau în înțelesul lui. Cuvintele nu sînt, deci, indiferente, cînd înțelesul lor este asemănător, deoarece există grade ale proprietății și ale virtuții lor de a evoca obiectele denumite de ele, apoi unele din ele sînt mai frumoase decît celelalte. Astfel, în cunoscuta metaforă aplicată aurorei, Aristoteles credea că e mai frumoasă expresia cu „degete de roze" (*rododáktylos*) decît „degete de purpură" (*phoinikodáktylos*), sau „degete roșii" (*erythrodáktylos*).

Problema frumuseții cuvintelor a rămas mereu vie în școala lui Aristoteles. Renumitul *Tratat despre sublim* (trad. rom. de C. Balmuș), atribuit unui Demetrios, a cărui personalitate istorică este controversată, rezervă un capitol întreg „cuvintelor frumoase". În general, Demetrios se menține la observațiile lui Aristoteles, transmise prin Teofrast, după care „cuvînt frumos e acela care desfătează auzul sau văzul, sau care se distinge prin ideea ce exprimă". Demetrios îmbogățește totuși vechiul fond de idei, distingînd, în afară de cuvintele „frumoase" pe acele „line" (cînd sînt alcătuite din mai multe vocale), pe acele „aspre" (cînd cuprind consoane care par a se izbi între ele), pe acele „emfatice" (caracterizate prin deschiderea vocalelor și prin lungimea silabelor), pe acele „bine alcătuite" (în care vocalele și consoanele se echilibrează).

Demetrios se mai ocupă și de eleganța generală a stilului, de fraza plăcută și grațioasă, aceea care este compusă din unități ritmice, întrebuințate cu discreție. Demetrios nu recomandă, dealtfel, totdeauna cuvintele și stilul frumos; îl interzice, de pildă, în comedie, căci, observă el (III, 165): „Sub podoaba expresiei, comicul piere, și în locul lui răsare un lucru straniu. Frumusețile de stil trebuie să aibă o anumită măsură, căci a da unor glume o formă literară prea îngrijită e totuna cu a găti o maimuță."

Poeticile și stilisticile moderne au reluat adeseori probleme asemănătoare cu acele ale anticilor. Cineva ar putea încerca să sistematizeze și, eventual, să îmbogățească întregul material modern de observații în legătură cu eufonia cuvintelor și a construcțiilor, răspîndite în atîtea din cercetările epocii mai noi sau ale zilelor noastre. Cred însă că, pentru conștiința artistică a timpului nostru, simpla îmbinare armonioasă de sunete, disociată de un conținut adevărat și adînc, este un joc steril, cu totul nerecomandabil. Reflecția modernă asupra „limbii frumoase" a ajuns adeseori la concluzii negative.

În această privință, îmi place să regăsesc o pagină dintr-o carte ceva mai veche, pe care o deschid adeseori, deoarece, cu toate că nu pot împărtăși concluziile ei cele mai generale, conține totuși observațiile despre limbă ale unui om cumpănit și foarte învățat. Este vorba despre cartea lui Fr. Mauthner, *Kritik der Sprache*, 1923, unde (în vol. I, p. 133 urm.) găsesc aceste considerații: „Ce este o limbă frumoasă? Desigur, nu simplul sunet plăcut al limbii. Pentru aceasta se pot folosi termeni deosebiți și mai buni, și, dealtfel, poate fi lăudată și limba frumoasă a unor texte străine, pe care le citim în traduceri. Lamartine și Anatole France sînt prețuiți pentru limba lor frumoasă și de germani, în timp ce francezii prețuiesc limba frumoasă a lui Schiller. Multă vreme am crezut, deci, că limba frumoasă nu înseamnă altceva decît bogăție de idei."

Analizînd însă mai departe în ce constă conținutul de idei al așa-numitei „limbi frumoase", Mauthner găsește că acesta este făcut, mai ales, din ideile circulante, din adevărurile convenite și care nu supără pe nimeni, poleială fără consistență a unor formulări comode. „Gîndurile noi și îndrăznețe, observă Mauthner, n-au alcătuit niciodată o limbă frumoasă. Niciodată n-a fost numită «frumoasă» limba încărcată de gîndire, epigramatică a lui Lessing. Nici bogăția de imagini a lui Shakespeare sau înțelepciunea lui Goethe nu sînt simțite astăzi ca «frumoase»... «limbă frumoasă» înseamnă o înlănțuire de idei generale, de gînduri uzate, de cugetări de a doua mînă."

Toate acestea îmi amintesc de poziția în fața limbii a unui scriitor de al nostru, care ajungea la aceeași atitudine față de așa-zisa „limbă frumoasă" și de „scrisul frumos",

dezvoltînd numai ideile lui, fără recursul la vreun izvor. Este vorba de vechiul și neuitatul prieten Camil Petrescu, care, în ale sale *Teze și antiteze*, a frînt mai multe săgeți împotriva „calofiliei", termen găsit de el pentru a desemna exprimarea împodobită, corectă și banală, în care nu deslușești gîndirea unui om original, limpede și luptător, cum era el însuși.

Sînt de acord cu toate aceste concluzii. „Limba frumoasă", simpla „limbă frumoasă" nu-mi ajunge. Dar, gîndindu-mă bine și întrebînd toate nevoile mele, îmi zic că nici nu mă pot lipsi de ea, cel puțin într-unele din accepțiunile notate aici. Cer scrisului literar un înțeles bogat, dar și imagini care să mi-l apropie viu de fantezie, înlănțuiri de cuvinte și construcții mîngîioase pentru urechea și celelalte simțuri ale mele. Nu mă pot lipsi de „fagurul de miere" al lui Eminescu. Căci scrisul literar este chemat să comunice un conținut important de idei, cu rol hotărîtor în epoca lui; dar, pentru a răspunde bine acestei chemări, trebuie să-l cucerească pe cititor în toate felurile, să pună în mișcare toate resorturile sensibilității omului. Am devenit adeptul lui Eminescu, de cînd mi-a sunat cîntecul lui: „De ce taci cînd fermecată / Inima spre tine-ntorn? / Mai suna-vei, dulce corn, / Pentru mine vreodată?"

Deschid mereu cartea lui Arghezi, de cînd într-o zi a toamnei, tinerețea a ascultat odată: „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru bucuros de moarte. / Palid așternut e șesul cu mătasă. / Norilor copacii le urzesc brocarte."

Calitatea cuvintelor, puterea lor evocatoare, intonația melodioasă la care mă obligă înlănțuirea lor, armonia construcțiilor nu-mi pot fi indiferente. Ele nu pot fi indiferente nici poetului, care, exprimînd o idee, dorește neapărat s-o impună prin magia artei lui.

1963

NOTE

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

Buc., Editura contimporană, 1941.

Este lucrarea lui T. Vianu cel mai mult comentată. Notăm aici numai cronicile cele mai importante.

Victor Iancu îi consacră un lung articol în *Transilvania*, Sibiu, 1942, nr. 2—3, februarie-martie, p. 199—209. După ce remarcă activitatea sa de critic literar, mult mai importantă decît o credea E. Lovinescu, V. Iancu spune: „Discuția pe care a stîrnit-o calitatea de critic literar a d-lui Tudor Vianu se datorește negreșit unei modificări de concepții, pe care a adus-o tocmai d-sa, drept semn al procesului nostru de maturizare literară. Dacă prin critică se înțelege activitate de recenzor și îndrumător, atunci desigur d-l Vianu cu anevoie se poate socoti critic literar. Cele cîteva recenzii și cronici publicate pe vremuri la subsolul ziarului *Cuvîntul* sau în *Gîndirea* nu sînt de natură a-l consacra ca atare. Sîntem și noi de părerea d-lui Lovinescu, socotind că d-sa, din motive temperamentale, se refuză unei asemenea activități. Intervenționismul și spiritul polemic, care aparține naturii criticului militant, cu anevoie se împacă cu temperamentul și atitudinea unui om de știință. Or, cu toată formația sa umanistă și în ciuda evidentului său talent literar, d. Vianu este și rămîne înainte de toate un om de știință, un spirit închinat studiului. Misiunea care revine însă unui cercetător literar nici pe departe nu se confundă cu rolul acelui istoric demodat pentru care contactul cu faptul viu al artei nu se mai păstrează decît prin

mijlocirea aridă a documentului cultural. Dimpotrivă, există o critică literară izvorîtă dintr-o sensibilitate artistică cel puțin atît de intensă ca și aceea a recenzentului, dar care nu coboară pe arena luptelor cotidiane pentru a arunca din belșug săgețile și a împărți cu zgîrcenie cuvintele de laudă sau de îmbărbătare. Cultura românească de pînă la războiul mondial nu s-a găsit încă în acel stadiu al dezvoltării care să-i fi îngăduit constituirea criticei de studiu. Dacă cercetăm însă situația literaturilor majore, ne încredințăm lesne că de-abia această fază anunță procesul de maturizare a unei culturi. În literatura franceză, ca și dealtfel în cea germană, preocuparea mai serioasă a criticei începe de-abia dincolo de rolul cronicarului recenzent, păstrîndu-și dealtfel și acesta întreaga sa însemnătate. Împrejurarea aceasta a dus în Germania la concluzii interesante, schimbînd însăși denumirea preocupării. În adevăr, criticei literare a culturilor meridionale îi corespunde aici, ceea ce se înțelege prin știință literară (Literaturwissenschaft). Pînă și preocuparea unui cerc de esteți, cum a fost acela grupat în jurul poetului Stefan George, nu s-a numit de Germania critică literară, ci *știință literară*. În acest spirit socotim că se încadrează și cea mai recentă carte a d-lui Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, care este opera unui critic literar, dublat de un estetician. Justa ei înțelegere necesită, firește, o seamă de precizări.

[...] Ceea ce se urmărește aici sînt tocmai procedeele de stil, care se duc în miezul unor vechi discuții stilistice, pe care autorul izbutește să le încadreze în ambianța modernă a problemelor. Din acest motiv noi avem convingerea că această carte alcătuiește o lucrare de stilistică aplicată, în care se încearcă studierea psihologică a artiștilor cu ajutorul identificării formelor stilistice, urmărindu-se concomitent și evoluția, ba chiar progresul literar manifestat în îmbogățirea, rafinarea și perfecționarea mijloacelor stilistice. Izvorul principal al interesului stilistic manifestat de autor trebuie căutat deci în preocupările sale psihologice. Mărturisirea ne-o face singur, susținînd, privitor la importanța figurilor de stil, că «nu este totuna dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită,

o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare.»"

După mai multe citate, V. Iancu definește un „al doilea caracter al cercetării întreprinse în *Arta prozatorilor români*: urmărirea progresului înfăptuit de evoluția prozei literare românești de la începuturile ei pînă azi. Autorul consemnează cu multă vigilență apariția diverselor procedee stilistice, urmărindu-le de-a lungul procesului lor de perfecționare. La fiecare scriitor vom întîlni subliniat ceea ce aduce el nou față de tehnica moștenită, precum și «punctul cel mai înaintat» al artei sale. Din acest motiv, fără să fie o lucrare de istorie, cum singur o spune, are în vedere și înlănțuirea istorică a acestui proces"...

„Departe de a-i aduce din acest motiv vreun reproș autorului, noi socotim, dimpotrivă, că unul din meritele remarcabile ale cărții d-lui Vianu constituie tocmai împrejurarea de a nu fi ales drept criteriu de grupare curentele stilistice ale veacului al XIX-lea din literaturile Apusului. Este adevărat că între scriitorii «Junimii» există, sub acest raport, deosebiri esențiale. Astfel, fără îndoială, Titu Maiorescu este un clasicist, pe cînd Eminescu reprezintă în gradul cel mai înalt romantismul, în contrast cu prietenul său Creangă, atît de realist, asemenea lui Slavici, care, la rîndul lor, prin tematica rurală, se deosebesc de spiritul de periferie al umorului caragialesc. Totuși între scriitorii aceștia a existat, în viață, o colaborare reală și reunirea lor în același grup nu se datorește numai fenomenului istoric, ci și unei preocupări literare autohtone. Atașamentul la unul din curentele stilistice ale literaturii apusene constituie pentru dînșii, din punct de vedere literar, cel mult o chestiune de temperament, în timp ce comunitatea preocupării era asigurată de anumite teme românești de stilistică, în miezul cărora tinde să pătrundă *Arta prozatorilor români*." În continuare sînt prezentate succesiv capitolele cărții și metoda sa, definită în *Dubla intenție a limbajului*.

Dimpotrivă, C. D. Papastate, în *Ramuri*, 1942, nr. 3, martie, p. 76—79, insistă asupra perspectivei de estetician (nu de critic literar!) în care este scrisă *Arta prozatorilor*

români. Este remarcată apoi atitudinea antiimpresionistă a cărţii: „Izvorîtă din nevoia de exactitate, scopul ei esenţial fiind cunoştinţa, lucrarea d-lui Vianu înlătură concepţia criticii devenită artă grefată pe o altă lucrare da artă şi se opreşte la critica ştiinţifică, căutînd să capteze individualitatea scriitorilor, ţinînd în acelaşi timp seama însă că dezvoltarea prozei româneşti îi apare ca un proces unitar".

Perpessicius, în *Acţiunea,* an. II, nr. 366, 21 nov. 1941, p. 1—2, remarcă şi el filiaţia estetică a lucrărilor de stilistică ale lui T. Vianu: „Ultima lucrare a d-lui Tudor Vianu, tînărul şi prestigiosul dascăl de Universitate, a cărui ştiinţă, dublată de farmec, acordă o nobleţă particulară peisagiului culturii noastre contemporane, aparţine ciclului aceluia din lucrările sale pe care l-am putea numi al aplicaţiilor. Al aplicaţiei teoriilor d-sale estetice. Căci, deşi înzestrat cu un temperament emotiv şi cu bine conturate înclinări artistice, aşa cum nu numai debutul d-sale literar lăsa să se întrevadă, d. Tudor Vianu a optat pentru ştiinţa frumosului artistic, pe care o slujeşte de aproape două decenii, fie în lucrări de specialitate, fie în prelegeri universitare [...] Familiarii *Esteticei* d-lui Tudor Vianu cunosc prea bine toate acele secţiuni în care autorul tratatului de astăzi dezvoltă problemele şi distincţiunile, teoriile şi exemplele cîte se referă la stil sau la însuşirile structurii artistice şi îndeosebi la «puterea expresivă» a artistului. *Arta prozatorilor români* purcede tocmai de la această putere expresivă a scriitorilor, în analiza căreia d-sa aduce nu numai un foarte ascuţit spirit de investigaţie şi disociere, dar chiar un susţinut şi minuţios stadiu al procedeelor de artă şi al valorilor de stil."

În continuare Perpessicius discută, singurul dealtfel dintre recenzenţii săi, polemica, formulată sau nu, pe care o critică stilistică o reprezintă în raport cu critica tradiţională: „Istoria literară — scrie d. Tudor Vianu — «aşa cum s-a constituit (ea) prin marile lucrări ale veacului trecut» n-a preţuit mai niciodată procedeele de artă şi valorile artistice, pe care cel mai mult şi, în rare cazuri, abia dacă le-a «indicat», necum să fi pătruns în studiul şi valorificarea lor. Studiul motivelor şi filiaţiei lor, excesul

de date biografice şi «explicarea operei prin elementele biografiei», iată cu ce s-a ocupat istoria literară şi, fără îndoială că d. Tudor Vianu are dreptate. Mai ales cîtă vreme nu s-ar gîndi să generalizeze, pentru că, evident, nu metodic şi neurmărind cu exclusivitate jocul, de lumini arzînd pe comori, al valorilor expresive, totuşi istoria literară a celui dintîi dintre istoricii noştri literari, am numit pe Nicolae Iorga, nu s-a dat în lături de la atari operaţiuni stilistice. Şi mă gîndesc, înainte de toate, la cîteva din capitolele ce se întîlnesc şi în *Arta prozatorilor români* şi în care mai mult de o observaţiune datează de la *Istoria literaturii veacului al XIX-lea,* precum e, de pildă, semnalarea însuşirilor descriptive la Nicolae Filimon sau Alexandru Odobescu, virtutea portretistică etc., sau punerea în valoare a bogăţiilor lexicale, la un autor sau altul. [...]

Fără să tăgăduiască anume reuşite ale felului acesta de critică, d-sa le declară totuşi «subalterne şi dispensabile» (e vorba de opere critice de la sfîrşitul veacului trecut), ceea ce îl conduce, în cele din urmă, să vorbească de o adevărată «demisiune a criticei» pentru cazul cînd nu s-ar converti şi nu s-ar decide să apuce pe calea ştiinţei şi întru aceasta ni se pare că d. Tudor Vianu s-ar putea să păcătuiască din dorinţa de a face binele. Nu cred că oricine-i convertibil şi nici că se cuvine să ne prăpădim timpul în predici pentru oricine. Critica aceea neştiinţifică, impresionistă, temperamentală şi necodificată, care şi-a împlinit rostul cu prisosinţă, presupunînd că întreţinerea unui foc sacru de vetre celebre nu este un rost de dispreţuit, nu va putea niciodată să fie altceva decît i-a fost menit din ceruri. Şi apoi nu e de ajuns să preconizăm o anume critică ştiinţifică — totul este să o vedem şi aplicată. Ştiinţifică a fost şi critica d-lui Mihail Dragomirescu — a fost însă de ajuns să intre pe mîna unor ucenici mai puţin dibaci pentru ca să ajungă de nerecunoscut. Să nu dispreţuim vocaţia şi asprele ei legi."

Publicăm aceste obiecţii *in extenso,* pentru că, venite de la un critic tradiţional de talia lui Perpessicius, ele reprezintă, excelent formulate, rezervele permanente ale criticii literare româneşti faţă de teoria şi practica stilisticii lui Vianu. Textele mai brutale citate cu alt prilej

nu sînt, de fapt, decît forme degradate, simpliste, ale aceloraşi rezerve.

În *Viaţa*, an. I, nr. 216, din 3 nov. 1941, p. 2, Şerban Cioculescu, dimpotrivă, aplaudă „lovitura" pe care lucrarea lui T. Vianu a dat-o metodelor „universitare". „În definitiv, hidra didactică a fost de rîndul acesta răpusă pe însuşi tărîmul ei, ceea ce constituie un rar merit. Într-adevăr, a analiza procedeele de stil ale unui număr impozant de scriitori (60!), fără a se mărgini la atîta, îndeplinind, dimpotrivă, o lucrare, după cum se va vedea, mult mai cuprinzătoare, e o netăgăduită lovitură adusă inerţiei metodelor universitare.

Esteticianul din d. Tudor Vianu a ştiut să se manifesteze autonom faţă de metodele normative ale disciplinei sale, adaptîndu-se cu supleţe tuturor stilurilor şi realităţilor istorice determinate. Prin alte cuvinte, simţul relativismului, care e semnul distinctiv al istoricului, i-a inspirat punerea justă în valoare a elementelor de diferenţiere, produse cronologic. E într-însul, aşadar, un istoric literar în sensul rar al cuvîntului, destoinic să surprindă în evoluţia scrisului nostru treptata ivire şi dezvoltare a fenomenelor stilistice. Ce înţelegem prin «sensul rar al cuvîntului» cu aplicare la istoria literară? Oricît ne-am strădui, n-am găsi printre cercetătorii respectivi, de la noi, o suficientă pregătire estetică pentru valorificarea faptului artistic independent de biografie şi de clasificarea obişnuită a curentelor literare. În cercetarea istorică întreprinsă, d. Tudor Vianu a scos în lumină, cel dintîi, prioritatea fiecărui element estetic nou, ca într-o adevărată istorie estetică a prozei noastre. Dacă asemenea lucrări există în alte ţări, ca în Germania, poate, adică în climatul prin excelenţă al esteticei generale, ca şi al celei aplicate, unde şi metodele istoriciste au atins maturitatea, stadiul lor a rămas la noi rudimentar. Acestei aptitudini se adaugă însuşirea esenţială a criticului, anume obiectivitatea impersonală, acea facultate de înfrînare a gustului intim, singura aptă să purceadă rodnic la punerea în valoare a cuceririlor stilistice, datorite fiecărui uvrier, cît de modest, din filiera prozatorilor noştri. Nedublat de filolog, adică de un fin cunoscător al valorilor lexicale, criticul sau esteticianul ar fi incomplet; după cum, lipsit de sensibilitatea gramaticianului, cel mai rafinat estet nu şi-ar putea limpezi reacţiunile de simpatie sau de repugnanţă faţă de anumiţi tropi. Printr-o norocoasă sinteză, d. Tudor Vianu întruneşte calităţile esenţiale ale esteticianului, ale istoricului, ale criticului, ale filologului şi ale gramaticianului (vezi anume studiile din «apendice», strînse laolaltă sub titlul «contribuţii la stilistica verbului»). Cu o asemenea structură complexă, sau, mai bine-zis, completă, autorul lucrării *Arta prozatorilor români*, prevăzut dealtfel şi cu calităţi personale de scriitor, întemeiază o metodă fecundă în rezultate.

Şi fiindcă am întrebuinţat, cu privire la alcătuirea intelectuală autorului, cuvîntul «structură», ne vom mărturisi temeiul principal de preţuire. Cercetarea, oricît de ramificată, în domeniile esteticei, criticei, istoriografiei literare, filologiei şi gramaticei, s-ar vădi pînă la urmă nesatisfăcătoare, dacă n-ar raporta totul la legile intime ale structurii fiecărui scriitor. Interes psihologic, exclamavor poate aparteneţii cîte uneia din disciplinele pomenite! Ce poate aduce psihologismul în luminarea fenomenului estetic? Nu sîntem de această părere. Procedeele stilistice, analizate izolat, în mecanismul lor, sînt fenomene artificiale, fără semnificaţie vitală. Raportate la structura individuală a scriitorului, ele se învestesc cu caracter organic, singurul într-adevăr revelator. În măsura în care corespund unui fel de a fi unic, necesar, am spune aproape fatal, unei modalităţi sufleteşti proprii şi ireversibile, coordonatele stilistice se integrează desăvîrşit autorului lor. Fără a-şi fi teoretizat explicaţia structuralistă, d. Tudor Vianu îşi subordonează fiecare din analizele sale, consacrate cîte unui prozator, viziunii instructive a alcătuirii scriitoriceşti."

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMANI

Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu

Apărut în *Revista Fundaţiilor regale*, an. VII, nr. 7, iulie 1940, p. 75—80. Republicat în *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 443—449.

Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului

Apărut în *Limba română*, an. II (1953), nr. 1, p. 31—44. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 65—86.

Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu

Apărut în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Buc., 1956, vol. I, p. 113—136. Republicat în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957, p. 166—208.

Întregul număr al revistei, articolul lui Vianu inclusiv, a fost comentat de Al. Graur în *Viața românească*, nr. 4, 1958, p. 209—214.

Pseudo-imperativul la Eminescu

Apărut în limba franceză în *Bulletin linguistique*, Copenhaga — București, 15 (1947), p. 55—58.

Epitetul eminescian

Apărut în *Studii și cercetări lingvistice*, an. V, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1954, p. 165—199. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 11—64.

Dicționarul eminescian

Apărut în *Gazeta literară*, 4 aprilie 1957, p. 1, 4. Republicat în *Jurnal*, 1961, p 180—185.

Expresia negației în poezia lui Eminescu

Apărut în *Limba română*, an. VII (1958), nr. 6, p. 29—39.

Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian

Apărut în *Limba română*, an. VIII (1959), nr. 3, p. 25—33.

Articolul a apărut într-o vreme cînd numeroși cercetători tineri erau atrași de metodele lui Guiraud. In ciuda caracterului teoretic al primei părți, articolul este orientat spre opera lui Eminescu, de aceea îl publicăm aici.

Dicționarul limbii poetice a lui Mihail Eminescu

Apărut în *Limba română*, an. X (1961), nr. 4, p. 297—298. Dicționarul a apărut la Editura Academiei, în 1968, sub redacția lui T. Vianu. Fragmente din articolul acesta și din *Dicționarul eminescian* au fost reunite postmortem în prefață. Colaboratori au fost Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, I. Gheție, Gh. Bulgăr, Flora Șuteu și alții.

Expresia juvenilului la Eminescu

Apărut în *Limba română*, an. XIII (1964), nr. 1, p. 13—19.

Caragiale și limba realismului critic

Apărut în *Cum vorbim*, an. IV, nr. 1, ianuarie 1952, p. 5—8.

Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale

Apărut în *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, Buc., 1953, p. 154—174. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 87—114.

Stil verbal la St. O. Iosif

Apărut în *Revista Fundațiilor regale*, an. XI, nr. 9, septembrie 1944, p. 624—628. Republicat în volumul *Figuri și forme literare*, Buc., 1946, p. 145—150.

Cîteva observații despre limba și arta literară a lui Mihail Sadoveanu

Apărut în *Limba română*, an. IV, nr. 5, septembrie-octombrie 1955, p. 10—16. Republicat în volumul co-

lectiv *De la Varlaam la Sadoveanu*, Buc., 1958, p. 451—461.

Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi

Apărut în *Limba română*, an. XII, nr. 4, iulie-august 1963, p. 347—351.

Alegorism [V. Voiculescu]

Apărut în *Figuri și forme literare*, 1946, p. 134—144.

Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza

Apărut în *Limba română*, an. III, nr. 2, martie-aprilie 1954, p. 18—27. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, 115—128.

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR STRĂINI

Arta lui Rabelais

Apărut în *Limba română*, an. II, nr. 3, mai-iunie 1953, p. 36—48. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 129—146.

Arta lui Hugo

Apărut în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 147—157.

Despre construcția „Annei Karenina" de Tolstoi

Apărut în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 158—163.

Cum o parte din articolele menționate s-au publicat în volumul *Probleme de stil și artă literară*, semnalez aici cronica apărută în *Steaua*, 6 (1955), nr. 7, an. VI, p. 55—65, la întreg volumul, sub semnătura lui L. Onu. Întrucît interesul recenzentului merge mai ales către articolele teoretice, v. notele noastre din volumul al IV-lea.

Arta poetică a lui Cehov

Apărut în *Gazeta literară*, an. VII, nr. 5, 28 ianuarie 1960, p. 1. Republicat în *Jurnal*, 1961, p. 226—230.

ADDENDA

„Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul"

Publicat în *Jurnal*, 1961, p. 231—234.

„Fagure de miere"

Apărut în *Gazeta literară*, 28 februarie 1963.

După el, la aceeași rubrică, B. Cazacu (14 martie 1963) explică o serie de termeni curenți, contestați de M. Novicov (25 aprilie 1963).

În încheiere, menționăm un studiu mai mare despre stilistica lui T. Vianu, intitulat *Critica stilistică și antinomiile ei* de N. Tertulian (*Viața românească*, X, 1957, nr. 3, p. 180—190).

POSTFAȚĂ

CONCEPȚIA STILISTICĂ A LUI TUDOR VIANU

„Prezența iraționalismului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem." Aceste rînduri din prefața la *Arta prozatorilor români* (1941) înseamnă mai mult decît o justificare teoretică a metodei utilizate în volum, ele reprezintă o atitudine permanentă a lui Tudor Vianu în viață și în cultură. În oricare din domeniile artei și științei umane pe care le-a abordat, poetul, istoricul literar, esteticianul, moralistul, stilisticianul, comparatistul, profesorul Tudor Vianu s-a menținut pe aceleași poziții ale umanismului secular, de sorginte și dimensiune clasică, pentru care lumea reprezintă un mister reductibil, un material organizabil și organizat de spiritul uman, de rațiunea lui iubitoare de ordine și echilibru. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a fost expresia unei structuri interioare, modelate în jurul unor valori umane certe, dar, mai ales, în jurul convingerii fundamentale că, în lupta împotriva a tot ce le amenință, omul trebuie să se învingă mai întîi pe sine, nu ignorînd, ci privind în față, lucid, iraționalul din sine și din lume, stăpînindu-l printr-o voință esențială de frumusețe, adevăr și armonie. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a însemnat mai întîi o permanentă luptă cu sine, cu ecouri adesea patetice în poeme ori fragmente de jurnal, și, în conse-

cință, o opțiune în cultură și un principiu activ, *director*, în cercetarea științifică. Or, stilistica mi se pare a fi, între toate domeniile cercetării practicate de Tudor Vianu, acela care denotă cel mai acut nevoia de disciplină, de rigoare, de obiectivare a savantului, dornic să supună fluiditatea neliniștitoare a realului rațiunii clasificatoare și comprehensive, exacte și lucide, aproape impersonale în mișcarea ei. „Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate care neliniștește uneori conștiința criticilor literari", afirmă Tudor Vianu, în aceeași prefață. Stilistica a însemnat integrarea criticii literare curente în cîmpul de forță al atitudinii sale filozofice permanente.

Dar interesul pentru stilistică s-a produs și a fost determinat și de altă latură a personalității sale, anume, observarea oamenilor în activitatea lor cotidiană și evaluarea lor morală.

Autorul *Jurnalului* și al *Dicționarului de maxime comentat* a fost un *moralist*, în concepția din nou clasică a cuvîntului, adică în sensul moraliștilor antici și al clasicismului francez, pentru care omul era o entitate psihică și morală *unitară*, chiar dacă instabilă, putînd fi înțeleasă, comentată, comparată și clasată în niște categorii umane mai largi, în *tipuri*. Moralistul clasic nu este preocupat de individualitatea insondabilă a unui om, ori de abisul de netrecut care-l desparte de acesta, ci de evaluarea lui tipologică, de reducerea la invariante, prin mișcarea gîndirii de la particular la general. Această atitudine, pe care o vom regăsi în chiar *stilul* argumentării lui Tudor Vianu, o semnalez deocamdată într-un articol pe care-l consider fundamental pentru înțelegerea personalității lui, *Atitudinea stilistică*, prea puțin discutat pînă acum, din păcate, de comentatori. Înțelegem că simpla comunicare cu un om i se înfățișa lui Tudor Vianu ca un moment de viață complex, nu numai un schimb de informații verbale ci o confruntare a două *lumi*, reprezentînd experiența de viață și de cultură, gîndirea și procesele sufletești, adesea obscure, ale interlocutorilor.

„Pentru caracterizarea atitudinii stilistice trebuie spus că aceasta constă într-un anumit fel al atenției, repartizată între text și subtext." În mod normal, „atenția cititorului sau ascultătorului se repartizează simultan între text și subtext", el înregistrînd anumite intenții neexplicite ale vorbitorului (T. Vianu oferă aici exemple din experiența lui personală, ca și din textele lui Proust, Dostoievski etc.). Există însă și o „orientare succesivă a atenției către text și subtext", prin care un specialist ar putea sistematiza științific toate aceste note implicate în subtextul conversațiilor și scrierilor. S-ar naște atunci o nouă știință, de mare suprafață umană: „O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte științe ar avea de profitat de la metodele și conceptele elaborate în cercetarea literaturii și limbii". Această intuire a totalului, a întregului în oricare punct al lui, a trecutului în prezent, este caracteristică mai multor curente din filozofia și literatura veacului nostru, de la Bergson la fenomenologii germani, de la Proust și Joyce la Nathalie Sarraute (cf. teoria „subconversației" din *L'âge du soupçon*). Pasiunea pentru concretul-cristal, ce oglindește întregul univers, a dat roade în psihologia, estetica și stilistica germană (K. Vossler, L. Spitzer, O. Walzel), exact în anii de formație a tînărului Tudor Vianu. De aceea, configurarea unei atitudini stilistice, la acesta, se datorește atît predispozițiilor sale de moralist, cît și unei orientări mai generale în cultura epocii interbelice. [1]

Dacă aceste două atitudini, a filozofului de formație clasică și a moralistului, explică, după părerea mea, *de ce* l-a atras stilistica de timpuriu pe Tudor Vianu, modalitatea *concretă* a cercetărilor poate fi definită numai situîndu-le pe acestea în contextul evoluției europene, și mai ales românești, a disciplinei. Dealtfel, în ciuda unei identități cu sine, definitorii pentru întreaga activitate științifică a lui T. Vianu și proprie în genere unui spirit clasic, se poate constata o anumită evoluție în timp a concepției lui stilistice.

În *Cercetarea limbii literare și a stilului în perioada 1944—1959*, T. Vianu explică el însuși întîrzierea apa-

[1] Aceste preocupări iau astăzi forma studierii logice și lingvistice a *presupozițiilor* și a *intențiilor* oricărui enunț.

riției stilisticii, ca ramură a lingvisticii, prin dominarea acesteia, la sfîrșitul veacului trecut, de către neogramatici, interesați de legile dezvoltării istorice a limbii, nu de variațiile ei expresive (abia F. de Saussure avea să accentueze necesitatea de a studia sincronia, sistemul de la un moment dat al limbii). Această orientare mondială a lingvisticii se însoțea, la noi în țară, de comandamentul patriotic al cunoașterii limbii române vechi și a editării principalelor texte (Laurian, Kogălniceanu, Hasdeu).

Reacția generală în lingvistică împotriva neogramaticii determina, la începutul veacului nostru, și concentrarea atenției către faptele de limbă individuale, către *abaterile de la normă*, cauzate fie de incultura vorbitorului, fie de dorința lui de a inova, fie, mai ales, de intenția de-a accentua în mod special o anumită parte a comunicării. Dar ultimul aspect privește capacitatea de *expresie* a unei comunicări verbale și se bazează evident pe unele posibilități latente ale limbii comune, pentru că altfel, depășind adică limitele acestora, vorbitorul ar risca să nu mai fie înțeles de ascultător. Se descoperă și se analizează un sector nou și nelimitat al limbii, într-o disciplină lingvistică nouă, *stilistica (limbii comune)*. Ch. Bally (ca și Marouzeau) o definește astfel: „Stilistica studiază faptele de expresie ale limbii, organizate din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică acele fapte care exprimă influența sensibilității asupra modului de a vorbi și influența limbajului asupra sensibilității".[1]

Conceptul de *stil* însă are o existență mai veche, aplicîndu-se asupra oricăror manifestări umane, pentru a le defini originalitatea, caracterul distinctiv. În literatură, pe urmele lui Aristotel, care distinsese stilul „comun", bazat, pe „cuvinte obștești", de stilul „nobil", bazat pe cuvinte mai rare, provincialisme, metafore *(Poetica*, XXII, 1—23, cf. trad. rom., București, 1940, p. 72, a lui D. Pippidi), estetica clasică dezvoltă o retorică și o poetică normativă, utilizînd categorii foarte largi (stilul sublim etc.), care puteau fi realizate de scriitori numai prin respectarea strictă a regulilor (cf. Boileau, *Arta poetică)*.

[1] *Traité de stylistique française*, ed. a II-a, Paris, 1951, vol. I, p. 16.

Romantismul și celelalte doctrine literare ale secolului al XIX-lea, eliberînd creația de dogmele teoretice, au modificat, implicit, conținutul categoriilor stilistice, mutînd atenția de la principii generale la realizarea lor concretă și individuală, pe urmele celebrului aforism al lui Buffon, *Le style c'est l'homme même*. Iată deci că, la începutul veacului nostru, evoluția lingvisticii și evoluția conceptului de stil ajung în același punct, ceea ce face posibilă joncțiunea lor, respectiv cercetarea stilului prin mijloace lingvistice, fapt niciodată realizat pînă atunci.

În România, după vechile manuale de retorică și două încercări fără prea mare importanță ale lui P. P. Negulescu *(Psihologia stilului*, 1896) și Ed. Gruber *(Stil și gîndire*, 1888), Petre Haneș este primul care se ocupă de stilistica limbii române *(Dezvoltarea limbii literare române*, 1904), de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea pînă la marii clasici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, urmărind (destul de vag) diferite particularități gramaticale și lexicale, în funcție de principalele momente literare ale perioadei. Adevăratul creator al disciplinei rămîne Ov. Densusianu prin cursul său *Evoluția estetică a limbii române* (1929—1931), unde stabilește o ecuație pe care o va relua Vianu, anume aceea că stilistica este o disciplină lingvistică cu implicații estetice, și urmărește apoi, cu sensibilitate și rigoare științifică, fonetica, morfologia, sintaxa și lexicul limbii române, din punctul de vedere al valorilor artistice. Observații stilistice individuale vom întîlni și în *Literatura modernă*, 1920—1921, fiind utilizate, pentru prima oară în România, tocmai ca argumente pentru definirea istorico-literară a scriitorilor, fapt remarcat adesea, ca un adevărat început de drum, și de către T. Vianu. G. Ibrăileanu, în cursul său de estetică literară (1925—1926), consacră capitole speciale figurilor de stil și versificației și le urmărește prima oară sistematic în opera unui singur poet *(Pe lîngă plopii fără soț*, 1920, *Eminescu. Note asupra versului*, 1929). Intr-o carte cu totul discutabilă, Caracostea studiază *Expresivitatea limbii române* (1942), urmărind virtualitățile expresive ale sunetelor și cuvintelor, cu eroarea fundamentală de a le rupe de funcția lor în context. Mai rodnică, pentru lec-

tură, a rămas altă carte, *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938). Un mare lingvist, Sextil Pușcariu, intercalează în *Limba română* (1940) profilul muzical al *Rugăciunii* lui M. Eminescu. *Stilistica limbii române* (1944, curs universitar, 1939—1940) a lui Iorgu Iordan rămîne însă clasică în materie, înfățișînd sistematic toate valorile expresive ale limbii, în funcție de diferite situații posibile. Cît privește studiile despre stilul individual al scriitorilor, ele au fost destul de puține, de la Anghel Demetrescu *(Inovațiile lui Eminescu ca versificator)*, la Dragoș Protopopescu *(Stilul lui D. Cantemir*, 1915) și la I. Iordan *(Limba lui Eminescu, Revista Fundațiilor*, 1940, nr. 5 ; conf. și alte lucrări mai recente).

Pe de altă parte însă conceptul de *stil* cunoaște o carieră strălucită mai ales în estetica germană, după primul război mondial. Dezvoltarea filozofiei culturii, în această perioadă, crearea marilor sinteze ale lui Wölfflin, Spengler și alții utilizează stilul în sensul definirii elementelor caracteristice unei epoci, unui curent, unei culturi, în ansamblul ei, și chiar ale unei națiuni, în evoluția ei istorică, politică și culturală. Prin găsirea unui numitor comun al tuturor manifestărilor spirituale ale unei epoci sau națiuni, se intuiesc resorturile imuabile ale subconștientului, la indivizi sau popoare. Pornit de la acești teoreticieni, Lucian Blaga dezvoltă o construcție liric filozofică *(Filozofia stilului*, 1924 ; *Orizont și stil*, 1936 ; *Spațiul mioritic*, 1936 ; *Geneza metaforei și sensul culturii*, 1937 ; ultimele trei alcătuiesc *Trilogia culturii*, 1944), susținînd că *matricea stilistică* a poporului român, categoria cea mai generală care guvernează comportarea românilor în istorie, civilizație și cultură, s-ar configura prin acțiunea acestor factori : orizont spațial, accent axiologic, sensul mișcării (la noi, catabazic, de retragere din lume) și năzuința formativă.

O a treia accepțiune a conceptului de *stil* se datorește unui alt tip de aliaj între lingvistică, istorie literară și estetică, al germanilor Vossler și (mai ales) Spitzer, urmați de o întreagă școală stilistică, influentă și astăzi, a lui Auerbach, Dámaso Alonso, Hatzfeld și mulți alții. Spitzer este preocupat de stilul autorilor, ca și de stilul unor epoci, plecînd însă nu de la construcții apriorice, vaste categorii ale subconștientului, precum teoreticienii orientării anterioare, ci de la realizarea mai sigură a unor construcții verbale recurente în opera respectivilor scriitori, studiați cu mijloacele riguroase ale lingvisticii. Spitzer se situează astfel la mijloc, între atitudinea lui Bally și a unui Wölfflin, opunîndu-se amîndurora, dar și prezentînd similitudini cu ambii. De Bally, Spitzer se apropie prin utilizarea categoriilor lingvistice, ca o „rețea" în care să prindă intențiile expresive ale scriitorului, și chiar prin înțelegerea stilului ca variantă expresivă a limbii comune, dar se deosebește prin lipsa de interes pentru stilistica generală a limbii comune, prin reducerea efortului la unele aspecte *particulare* ale limbii unui scriitor, selectate nu în urma unei cercetări prealabile de ansamblu, ci prin propria-i intuiție. În același timp, Spitzer se apropie de Wölfflin prin utilizarea intuiției ca factor decisiv al abordării textului literar, prin mișcarea obișnuită de la particular la general, în sensul de a descifra, într-o construcție lexicală sau gramaticală, prin generalizarea treptată, o trăsătură esențială a artei scriitorului, mai mult încă, *spiritul* epocii sau al națiunii ; se și deosebește de el, pentru că, pornind de la un fapt lingvistic incontestabil, spre deosebire de teoreticienii morfologiei culturii, el se lasă mai puțin tîrît de speculație și eșafodaje teoretice incontrolabile. Prin sinteza sa, Spitzer a creat o metodă amplă, satisfăcătoare, și pentru nevoia de preciziune a unor critici, și pentru păstrarea libertății de acțiune a intuiției, cerută de alții. Prin aceste calități, care i-au asigurat o mare autoritate, Spitzer a influențat, cum vom vedea, și pe Tudor Vianu.

O altă orientare în critica și teoria literară a veacului nostru, încadrată de obicei sub termenul general, și de aceea cam vag, de *structuralism*, a pornit din cercetările formaliștilor ruși din deceniile al doilea și al treilea ale secolului nostru, a continuat prin lucrările cercului lingvistic de la Praga, concomitent cu lucrările independente ale unor esteticieni germani, ca Oscar Walzel, și anglosaxoni ca, I. A. Richard, René Wellek, „noua critică" americană etc., și apoi, mai ales după al doilea război

mondial, s-a topit în curentul larg al structuralismului în lingvistică, format prin confluența școlii lui F. de Saussure, a danezului L. Hyelmslev, a lingviștilor americani L. Bloomfield, E. Sapir și mulți alții, dezvoltată în ultima vreme prin contribuția statisticii, teoriei informației, gramaticii transformaționale, logicii matematice etc. Toate aceste preocupări lingvistice au dat relativ puține rezultate în teoria literară pentru perioada interbelică, datorită insuficientei clarificări a metodei, eficace în studierea limbii comune, dar greu de mînuit în domeniul mai delicat al limbajului artistic. Pe lîngă aceasta, lucrările inovatoare ale formaliștilor ruși n-au circulat decît în ultimii ani, prin traduceri fragmentare, iar cele anglosaxone au fost și ele puțin urmărite pe continent. Așa se explică de ce în România înregistrăm ecouri numai la tezele lui Walzel, mai ales prin lucrarea lui Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice* (1937). Acesta accentuează că obiectul de studiu al esteticii este în primul rînd *opera*, care trebuie privită în afara determinărilor ei exterioare. Se observă apoi, poate prima oară la noi, că în afara efectelor obținute prin imagini și sonorități, o poezie impresionează prin configurația cuvintelor, prin ceea ce am numi astăzi „atmosfera" ei, sau, mai exact lingvistic, factorii macro-contextuali. Sînt urmăriți apoi următorii factori de creare a atmosferei : ritmul, sonoritatea cuvintelor (respectiv, melodia), imaginile și mai ales arhitectura poeziei, factorul cel mai important, compoziția, *organizarea* internă a contextului, studiată prea puțin chiar de Vianu și stilisticienii mai noi, fapt pentru care valoarea lucrării de început a lui L. Rusu se păstrează și astăzi.

Cum au apărut și s-au dezvoltat preocupările de stilistică ale lui Tudor Vianu, pe acest fundal ? Am văzut că stilistica limbii comune a întrunit în România cele mai multe contribuții, în timp ce studiile de estetică, centrate pe diversele accepții ale conceptului de stil, s-au rezumat la volumele lui L. Blaga și L. Rusu, stilistica spitzeriană fiind aproape necunoscută pînă la T. Vianu. Acesta nu și-a putut cristaliza propria concepție decît delimitînd-o, evident, de cele existente în România. Vom începe, de aceea, prin a arăta cîteva asemenea luări de poziție.

Cu prilejul unei prezentări festive a operei lui Iorgu Iordan [1], Tudor Vianu a adus mari elogii *Stilisticii limbii române*, considerînd-o un prețios echivalent al cercetării lui Bally și indispensabilă oricărui stilistician actual (observație reluată și în alte articole, precum *Cercetarea limbii literare...*). Aceeași înaltă apreciere a fost acordată studiilor lui Ov. Densusianu și G. Ibrăileanu. Obiecția generală făcută însă acestor tipuri de cercetare este că „nu pătrund în domeniul stilului artistic individual", care avea „să se impună cercetării mai noi". Obiecția indică convingerea lui T. Vianu că stilistica nu trebuie redusă la rolul minor de anexă a istoriei limbii, semnalînd numai devierile de la normă în diferitele texte ale unei epoci, ci trebuie să urmărească înțelegerea mai adîncă a unui scriitor.

După o recenzie la volumul *Filozofia stilului* al lui Lucian Blaga [2], abia în 1937 Tudor Vianu se ocupă de problema stilului din perspectiva morfologiei culturii, în articolul *Stil și destin* [3], cînd, pornind de la unele sugestii ale lui Nietzsche și ale psihologiei mai noi, observă convergența unor date biografice, la Shelley, de exemplu, în ceea ce s-ar putea numi unitatea stilistică a unei vieți, concluzie pe care o consideră valabilă, cu unele rezerve, și pentru națiuni întregi. Vianu remarcă astfel că este posibil a concepe „în mișcare" unitatea stilistică a manifestărilor spirituale ale unui popor, obținînd atunci, ca Spengler, ideea de destin. În continuare, Vianu ajunge la altă interpretare a vechii noțiuni : „Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică, pe cînd voința omenească încearcă să se sustragă unității destinului, pentru a-i substitui pe cea a ordinii umane". [4] Această luare de poziție mi se pare interesantă nu numai pentru că atestă contactul lui Vianu cu o preocupare majoră a culturii acelei vremi, ci și pentru că indică chiar modul în care o va depăși. Mai întîi, el acceptă postula-

---

[1] *Iorgu Iordan și stilistica*, în *Limba română*, 1958, nr. 5, p. 7—10.

[2] *Gîndirea*, 1924, nr. 3.

[3] *Revista Fundațiilor*, 1937, nr. 2, p. 281—290 ; republicat în *Studii de filozofie și estetică*, 1939.

[4] *Studii de filozofie și estetică*, p. 49.

tul unității stilistice a unei națiuni sau vieți individuale, ca pe un fapt legat de experiența comună, dar nu se avîntă în speculații ca Spengler sau Blaga pentru a detecta factorii componenți ai acestei unități. Apoi, preferința pentru formula lui Spengler, în dauna celei prea „statice" a lui Nietzsche, se motivează tocmai prin faptul că primul acceptă mișcarea, devenirea istorică a unei națiuni. Dar, prin chiar această preferință, Vianu se sustrage imobilismului conceptual cu care era privit atunci stilul unei națiuni, considerîndu-l o entitate în mișcare, în permanentă formulare și reformulare, păstrînd comun cu teoreticienii „ortodocși" numai încrederea în unitatea și stabilitatea extremă a categoriei. Or, tocmai în sensul *istoricității* și *individualității* se va cristaliza concepția lui despre stil, în capitolul din *Estetica*, ca și în studiile ulterioare de natură lingvistică. Deși neformulate decis, rezervele lui Vianu față de accepția conceptului „stil" în morfologia culturii se simt în interpretarea personală, moderată și echilibrată a acesteia.

În ceea ce privește orientarea structurală a stilisticii, Tudor Vianu n-a cunoscut, probabil, în perioada interbelică, ca și alți specialiști europeni, lucrările formaliștilor ruși. Prin comentarea directă a lui Oscar Walzel, însă, și prin unele aspecte ale metodei sale concrete, Tudor Vianu a dezbătut conceptul de structură, chiar înainte de al doilea război mondial. Definind junimismul, Vianu scrie aceste rînduri, în 1938: „Junimismul a însemnat nu numai un curent literar, ci și o adevărată structură morală. O structură presupune integralitate și unitate, un mod de grupare a tuturor energiilor sufletești după un plan unitar și către finalități comune. «Junimea» mi se pare că corespunde ambelor condiții."[1] Dincolo de validitatea afirmației despre „Junimea", trebuie reținut apelul la conceptul de structură pentru a defini coerența unui ansamblu de indivizi, bazat pe integralitate și unitate, pe o schemă funcțională (plan unitar) și un scop comun (finalități). Abstractizînd aceste criterii, nu sînt ele oare valabile pentru orice ansamblu structurat de elemente, in-

[1] *Studii și portrete literare*, Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 128.

clusiv cel de elemente literare? Doar un an mai tîrziu, Tudor Vianu precizează un alt aspect al ideii de structură, organicitatea ei, explicînd sistemul estetic al lui M. Dragomirescu. Se remarcă două trăsături ale concepției acestuia: 1) evaluarea operei în sine, imobilă și anistorică, ceea ce este aprobat de Vianu doar ca necesitate metodologică, dat fiind caracterul prin excelență istoric al unei opere, și 2) conceperea operei ca organism, pe urmele indicațiilor lui Walzel, după care Vianu observă: „Nu este organismul o întocmire unitară și teleologică, o alcătuire în care părțile condiționează întregul și întregul părțile, o combinație de elemente închisă față de restul lumii și avînd propria ei legalitate interioară? Dar nu sînt acestea caracteristicile înseși ale operei de artă și ale frumuseții?"[1] Nu putem susține, desigur, pe baza acestor citate, o preocupare statornică pentru conceptul de structură la Tudor Vianu; dar ele mi se par suficiente pentru a susține că, într-o epocă în care acesta era discutat curent, mai ales în psihologia și estetica germană, propriile păreri ale lui Vianu se clarificau treptat, conducîndu-l spre o înțelegere a conceptului, modernă și actuală chiar astăzi. Un ultim moment pe care aș dori să-l semnalez este cel al articolului *„Gegonos"* și *„gignomenon"*[2]. Acești termeni aparțin unui elev al lui Aristotel, Aristoxenos din Tarent, care înțelegea prin al doilea, succesiunea sunetelor într-o melodie, iar prin primul, percepția melodiei însăși, a configurației sunetelor.

Multă vreme ignorată, această idee capătă o neașteptată amploare la Oscar Walzel, ca și în *gestaltism*-ul din psihologie. Walzel, comentează Tudor Vianu, vorbea astfel de un *sentiment configurațional (Gestaltgefühl)*, care se iscă la cititor „din contemplarea poeziei ca întreg, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistențiale care o compun. Acest sentiment rămîne în genere obscur.

[1] *Mihail Dragomirescu, Lecția de deschidere a cursului de estetică și critică literară" la Facultatea de filozofie și litere din București*, 20 ianuarie 1939, p. 14.

[2] *Simetria*, București, III (1940—1941), p. 95—100. Integrat în articolul *Ut pictura poesis*, din volumul *Omagiu lui George Oprescu*, București, Ed. Academiei, 1961, p. 567—571).

El se înviorează numai atunci cînd, la recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articulaţiile ei şi chipul în care părţile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un *gegonos*."[1] Acesta mi se pare a fi punctul în care concepţia lui Vianu despre structură s-a clarificat pe deplin, el văzînd în aceasta, şi unitatea organică a operei, şi interdependenţa dintre termenii constituenţi şi întreg, şi configurarea structurii în operă, ca valoare estetică independentă şi nouă faţă de simpla lor sumă. Pe drept cuvînt, Vianu putea încheia: „Stilul ar fi consolidarea configuraţiei printr-un sistem concentric de a-orduri: *gegonos* în realizarea lui deplină. Toate ideile înfăţişate aci alcătuiesc o bucată de estetică structuralistă, cu rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe şi interesante aplicaţii, ea este cu atît mai preţioasă, cu cît filozofia modernă a structurii nu a tras încă toate consecinţele în problema formei estetice."[2] Am insistat asupra acestor citate, deoarece intercalarea paginilor din 1941 într-un studiu mai recent dovedeşte consolidarea conceptului de structură în stilistica lui Vianu. Fără a-l ataşa cercetărilor lingvistice care *pornesc* de la o definiţie generală a structurii destul de apropiată, Vianu rămîne la accepţia estetică a termenului, dar recunoaşte în el principiul director al ştiinţei moderne. Faptul trebuie subliniat pentru a se înlătura prejudecata curentă că Vianu a rămas în stilistică departe de perspectiva structurală, ignorînd-o teoretic şi practic. Adevărul ne cere să apreciem în Vianu unul dintre puţinii români (alături de Liviu Rusu) din perioada interbelică, care şi-a asimilat conceptul în estetică. Cum vor vedea, chiar studiile de stilistică lingvistică sînt influenţate într-o anumită măsură de structuralism, fără explicitări însă şi fără tehnicitatea impusă de acesta.

După principalele luări de poziţie faţă de curentele stilisticii moderne (despre Spitzer n-a vorbit în mod special, dar concepţia lui o vom întîlni, difuză, în toată opera lui Vianu), să vedem acum în ce a constat evoluţia propriu-zisă a concepţiei şi activităţii stilisticianului român.

[1,2] C. art. *Ut pictura poesis.*

Este interesant că prima apropiere de stilistică se face din unghiul lingvisticii, în articolul *Limba literară*[1], Vianu susţinînd, împotriva lui Camil Petrescu, necesitatea ca limbajul unor personaje să reflecte precis starea lor socială, motiv pentru care traducerea lui G. Murnu a *Iliadei* este îndreptăţită, sugerînd o lume rurală arhaică. Observaţia ţine însă mai mult de o intuiţie artistică, decît de o analiză lingvistică aprofundată, pe care o va întreprinde abia peste un deceniu şi jumătate.

Putem considera de aceea capitolul *Stilul* din *Estetica*, prima elaborare propriu-zisă a conceptului, dintr-o perspectivă exclusiv estetică. De asemenea, putem afirma încă de acum că Tudor Vianu a abordat stilistica modernă, mai întîi ca estetician şi numai după aceea ca lingvist. „Vom defini stilul: unitatea structurii estetice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură".[2] În continuarea definiţiei, Vianu precizează: „Unitatea şi originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate şi neasimilabile, confuzia şi anarhia"[3], după care citează şi aprobă critica lui Nietzsche la manifestările artistice ale epocii lui, pentru lipsa lor de stil în sensul de lipsă a unităţii şi originalităţii. Apoi, comparînd stilul cu tipul, „sinteză care grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor"[4], Vianu face această distincţie: „Tipul este o noţiune pur sistematică. Stilul este o noţiune în acelaşi timp sistematică şi istorică."[5] Este important să reţinem aceste precizări pentru că ele constituie nucleul stabil al concepţiei stilistice a lui Tudor Vianu, premisa estetică a viitoarelor abordări lingvistice. Remarcăm, de asemenea, că definiţia dată mai tîrziu, pe baza elementului „gegonos", va continua, din alt punct de vedere, definiţia din 1934, în sensul că va fi centrată tot pe ideea de structură unitară şi omogenă a operei. Ideea de structură va continua în studiile

[1] *Masca timpului*, Bucureşti, 1926.
[2, 3, 4] *Estetica*, p. 178.
[5] *Idem*, p. 177.

viitoare, prin ideea convergenței observațiilor făcute la diferite nivele ale expresiei; raportarea la agent se va concretiza în creionarea profilului scriitorului, așa cum rezultă din convergența observațiilor (vezi mai ales studiul despre Odobescu). Trebuie menționat totodată că, dintre cei patru „agenți" enumerați aici de Vianu, doar primul, scriitorul individual, îi va reține atenția mai tîrziu, fapt caracteristic pentru orientarea spre obiectivitate și rigoare, care va interzice speculațiile incontrolabile în legătură cu marile categorii stilistice, obsedante pentru gîndirea germană interbelică, dar primite cu rezervă de Vianu, cum am văzut, chiar înainte de război. Ideea de originalitate și istoricitate a stilului implică procedeul comparației unei opere cu o alta, a aceluiași scriitor ori a altuia, respectiv depășirea evaluării în sine a unui text (cf. supra, obiecția la metoda lui M. Dragomirescu) și evaluarea ei într-un context istoric. Este, evident, premisa evocării seriilor istorice stilistice din *Arta prozatorilor români*. În fine, reținem ideea de sistematică a stilului, prin care Vianu se desparte oarecum de metoda spitzeriană a găsirii „etymonului" operei, pentru a intui într-un fapt particular spiritul ei, și anunță, justificînd-o estetic, viitoarea abordare lingvistică exhaustivă a faptelor de expresie. Cred că nu greșesc, de aceea, afirmînd că în 1934, Tudor Vianu elaborase definitiv *principiile estetice* ale stilisticii, urmînd, în anii următori, să elaboreze *principiile ei lingvistice*. O serie de studii vor continua însă linia începută în *Estetica*, cum ar fi *Stil și destin, Stare poetică și formă poetică* și mai ales cele două studii masive, *Problemele metaforei* și *Simbolul artistic*, scrise imediat după război, dar publicate abia în 1957 și, respectiv, 1966.

Abordarea lingvistică a stilului, anunțată în articolul din 1926, revine în *Paradoxul poeziei*[1] prin discutarea deocamdată a unei probleme care aparține în aceeași măsură esteticii generale și lingvisticii, anume problema limbajului poetic, adică a materialului specific al poeziei, cuvîntul, analogic cu piatra sau sunetul pentru sculptură, respectiv muzică, dar diferit prin calitatea lui paradoxală de a fi, în același timp, vehiculul cel mai eficace și cel

[1] *Studii de filozofie și estetică*, Casa școalelor, 1934.

mai rebel, ostil, al mesajului unui artist. Mi se pare interesant de remarcat, din nou pentru a sublinia exemplara continuitate, dar și evoluție a gîndirii lui Tudor Vianu, faptul că exact natura paradoxală a cuvîntului, a limbajului poetic și a limbajului critic devin obiectul prefeței și al studiului introductiv la *Arta prozatorilor români*, anume *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, ca și al primelor paragrafe din *Cursul de stilistică*, situate la doi și, respectiv, trei ani distanță de *Paradoxul poeziei*. Apelarea la studiul lingvistic al valorilor cuvîntului s-a făcut deci dintr-o necesitate metodologică, din nevoia de rigoare și obiectivitate, caracteristică întregii activități științifice a lui Vianu și în concordanță cu dezvoltarea studiilor de stilistică a limbii comune în România. Dar chiar din acest moment este vizibilă distanțarea lui Vianu de tipul de cercetare practicat de Ov. Densusianu, Ibrăileanu și mai ales Iorgu Iordan, ceea ce el va mărturisi explicit în unul din studiile viitoare. Tudor Vianu distinge, pe urmele lor, intenția tranzitivă a limbajului, prin care emițătorul comunică un mesaj, de intenția reflexivă, prin care același emițător comunică, adică exprimă atitudinea sa față de cele comunicate tranzitiv. Vianu se distanțează însă de autorii citați, atunci cînd aplică această distincție asupra faptului artistic, reformulînd astfel definiția stilului: „ansamblul notațiilor pe care (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic".[1] Această a treia definiție a stilului se deosebește de precedentele prin exprimarea ei în termeni strict lingvistici, dar dezvoltă, de fapt, un anumit element al lor, anume „raportarea la agent"; acțiunea directă și specifică a artistului asupra limbii române este tocmai amprenta „agentului" și a o studia înseamnă exact a te „raporta" la „agent". Se conturează astfel o stilistică a „autorilor" și una a „curentelor" pe baza similitudinii constatate la scriitori înrudiți. Vianu precizează apoi că metoda lui practică de lucru constă nu în semnalarea unor figuri de stil, și devieri de la normă, care pot fi întîlnite, de fapt, și mai

[1] *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 20.

mulți scriitori ai aceleiași epoci, ci în detectarea elementelor recurente, a celor care asigură o variație personală, definitorie pentru scriitorul respectiv. „Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuie dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj critic."[1] Este evidentă deci intenția lui Vianu de a face din stilistică o modalitate nouă și mai eficace a criticii literare, adică o disciplină care să utilizeze „plasa" terminologică a lingvisticii, dar cu o finalitate estetică, pentru a pătrunde mai adînc în miezul operei, pentru a înțelege mai exact profilul unic al autorului ei. (Este și ceea ce va realiza, dealtfel, practic, în capitolele dedicate scriitorilor români cei mai reprezentativi, în *Arta prozatorilor români.)*

Demersul critic stilistic purcede dintr-o concepție estetică generală pentru care „opera unui scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii". Tudor Vianu remarcă apoi că, prin acestea din urmă, „limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale", dar că, „oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși formele generale de expresie". *Cuvîntul, stilul, opera literară* sînt, astfel, pentru Tudor Vianu, concepte analogice în sensul că fiecare reprezintă un aliaj „general/individual" care devine obiectul însuși de studiu al demersului critic stilistic. A studia un scriitor înseamnă a studia semnificațiile ideologice (generale) și procedeele (generale) prin care acestea sînt formulate, utilizate de acel scriitor anume pentru a *se* exprima. Stilistica este deci pentru Vianu o știință a posibilităților expresive ale limbii comune, dar numai în măsura în care ele sînt

[1] *Arta prozatorilor români, ed. cit.*, p. 10.

actualizate de un vorbitor (scriitor) anume. Lingvistica precizează astfel tezele formulate încă din faza (estetică) precedentă. In fine, este demnă de remarcat polemica implicată în demersul stilistic față de demersul critic tradițional, din „istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut", interesat numai de elementele *motiv* și *atitudine* din definiția de mai sus a operei literare, nu și de elementele *procedee* și *valori stilistice.* Acest gen polemic anunța în 1941 polemica pe care T. Vianu o va purta în anii '50 cu adepții criticii dogmatice „conținutistice".

Cursul de stilistică, ținut la Universitatea din București în anii 1942—1944, reprezintă o încercare de sinteză asupra metodei, adresată unui public nespecializat, și are meritul de a defini foarte clar o serie de termeni (stil scriptic, stil vorbit, stil verbal, stil nominal etc.), procedeele cele mai frecvente de a valorifica latențele expresive ale cuvintelor, în ordinea categoriilor gramaticale, precum și unele tipuri ale liricii, printre care „formele și atitudinile eului", aplicare asupra poeziei eminesciene. In ansamblul lucrărilor de specialitate ale lui Tudor Vianu, *Cursul de stilistică* are meritul pradoxal de a conține, în germene, aproape toate studiile pe care el le va întreprinde mai amplu în alte ocazii, dar tocmai prin aceasta, numeroase fragmente sînt astăzi depășite, rămînînd să marcheze doar evoluția lui Vianu însuși.[1] Pentru un începător, însă, mai ales pentru elevi și studenți, cursul este încă util, chiar în forma lui nerevăzută de autor.

In primii ani după război, Tudor Vianu continuă studiile de stilistică, aplecîndu-se mai ales asupra poeziei lui Eminescu, atît în ceea ce s-ar putea numi stilistică lingvistică *(Structure du temps et flexion verbale, Le pseudo-impératif chez Eminescu)*, cît și în stilistica literară *(Structura motivului în poezie „O, mamă!"*, continuînd mai vechiul *Voluptate și durere*, 1930). Interesant este că, abia în acest grupaj de studii, influența lui Spitzer, deși nemărturisită, este mai evidentă. Vianu procedează și el acum la detectarea unui element-cheie, fie verbal

[1] Este motivul pentru care publicăm *Cursul de stilistică* în *Addenda* ediției de față.

(pseudo-imperativul), fie literar (motivul liric, totodată sintagma verbală, cum ar fi „farmec dureros"), îi analizează toate semnificațiile și apoi le extinde la arii artistice mai întinse. „Farmecul dureros", de exemplu, dovedește și o stare de spirit specifică poetului român, dar și influența motivului *„Sehnsucht"* din lirica romantică germană, cît și a „dorului", categorie polivalentă a poeziei noastre populare. Acest tip de studii stilistice, din păcate mai puțin remarcat, a fost continuat, pînă în ultimii ani ai vieții, prin studii de semantică poetică, mai ales în legătură cu Eminescu și Arghezi.

După o întrerupere de cîțiva ani, Tudor Vianu scrie studiul program *Cercetarea stilului* (1955). Regăsim acum ideile mai vechi despre zonele cuvîntului (nucleu intelectual, note expresive), despre intențiile limbajului, dar și cîteva accente noi, foarte importante. Mai întîi, precizarea că „particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere, valori*"[1] (subl. aut.). Prin aceasta se separă net tipurile de studiere a „limbii literare" și a „stilului": „Istoricul limbii se mărginește, așadar, la nivelul comunicării; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare și notele însoțitoare expresive".[2] Această rezervă dorește tocmai să stăvilească „pozitivarea" stilisticii, transformarea ei în anexa studiului limbii literare, înlocuirea, așa cum adesea au făcut alți cercetători, a evaluării operei prin intermediul analizei expresiei, cu interminabile liste de cuvinte sau forme gramaticale. Atitudinea lui Vianu are însă și o semnificație mai generală, care se cuvine subliniată, pentru că a fost adesea trecută cu vederea: *critica stilistică a fost, în intenția lui, o reacție la exagerările sociologice ale unor critici literari din acei ani,* prin deplasarea atenției asupra scriitorului, a „măiestriei" sale, dincolo de afirmarea unor generalități vagi asupra conținutului unor opere care se uită că sînt artistice. Această idee apare în preambulul multor studii ale lui Vianu. Vorbind, la comemorarea unui secol de la moartea lui Bălcescu, despre diferite studii care s-au consacrat rolului revoluționarului și ideilor gînditorului democrat, Vianu remarcă: „Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregește în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu cartea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de acelea care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima" (*N. Bălcescu, artist al cuvîntului*; cf. și începutul articolelor *Arta lui Rabelais, Arta lui Hugo, Despre construcția „Annei Karenina" de Tolstoi,* din volumul *Probleme de stil și artă literară).* Observația a fost amplificată în *Stilistica literară și lingvistică*: „În locul unor observații exacte asupra chipului în care artiștii literari utilizează instrumentul obștesc al limbii pentru a exprima concepția și viziunea lor despre lume, adeseori criticii și istoricii literari se mulțumesc cu simple considerații impresioniste, în care se strecoară subiectivismul și arbitrarul, sau cu afirmații atît de generale, încît ele se pot aplica oricărui scriitor și oricărei opere". Este afirmat acum și al doilea sens polemic al criticii stilistice a lui Tudor Vianu, îndreptată nu numai împotriva sociologismului, care nu ține seama de valoarea operei ca artă, ci și împotriva criticii impresioniste, care se referă la această valoare, dar atît de vag și generic, încît rezultatul este același: dezinformarea cititorului. Am subliniat aceste aspecte, pentru că, prin ele, poziția stilisticii lui Vianu în ansamblul criticii literare și a lingvisticii din ultimele două decade, mi se pare mai exact delimitată. Într-o istorie a criticii literare postbelice, atitudinea lui Vianu va trebui neapărat menționată ca militînd pentru o înțelegere reală, științifică, a operei literare, împotriva tuturor exagerărilor și erorilor unor „critici" ai epocii.

Revenind la *Cercetarea stilului,* aș dori să citez finalul studiului, ca o concluzie asupra rolului de „disciplină

[1, 2] *Cercetarea stilului,* în *Probleme de stil și artă literară,* p. 200.

de graniță" pe care Vianu îl conferă stilisticii: „Cercetarea stilului în opera scriitorilor... nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și istoria literaturii se întîlnesc." Această definiție a stilisticii este, în același timp, manifestarea cea mai succintă a atitudinii sintetice a lui Tudor Vianu, care dorea să topească într-un studiu cuprinzător abordarea estetică și cea lingvistică a operei literare, abordări pe care el însuși le frecventase succesiv, cu ani în urmă. Odată cu *Cercetarea stilului*, putem considera încheiată faza de elaborare a principiilor, inițial din punct de vedere estetic, apoi lingvistic, întinsă de-a lungul a două decenii (1934—1955, de la *Estetica* la *Cercetarea stilului*). Au existat desigur și studii concrete în această perioadă, dar accentul a fost pus pe elaborarea metodei. Diferitele sugestii și puncte de vedere parțiale culminează în studiul din 1955, ca într-o operă de sinteză, definitivă, de maturitate științifică.

Stilistica lingvistică și literară, din 1957, va aduce puține precizări noi, cea mai importantă fiind refuzul de a delimita stilistica lingvistică, studiul limbii comune, de stilistică literară, studiul autorilor. Importanța acestui articol este mai mult polemică, înfrîngînd, după o dispută susținută, îndoielile sau chiar refuzul altor cercetători de a accepta validitatea stilisticii ca știință de tip lingvistic și totodată literar.

O ultimă chestiune cu privire la concepția stilistică a lui Vianu, se referă la modul de abordare a textului, care consta în dirijarea analizei la toate nivelele expresiei. Roman Ingarden stabilise[1] cinci straturi ale operei, sonor, gramatical, semantic, calitatea metafizică a operei și atitudinea autorului față de operă, pe care o critică structurală era datoare a le studia consecutiv. R. Wellek și A. Warren, în cunoscuta lor *Teorie a literaturii*, au redus cele cinci straturi ale lui Ingarden la primele trei, considerînd, pe drept cuvînt, că stratul semantic al operei le include și pe ultimele două. În concepția foarte largă a structuralismului organic al celor doi teoreticieni, opera

[1] *Das literaturische Kunstwerk*, Halle, 1931.

prezintă o structură unitară, verificabilă în fiecare strat al ei. Tudor Vianu s-a apropiat mult de o asemenea abordare structurală în stilistică, atunci cînd, în *Cercetarea stilului* și, mai tîrziu, în *Stilistica literară și lingvistică*, a susținut că stilisticianul trebuie să studieze consecutiv fonetica, lexicul, morfologia, topica, sintaxa, ordinea contextului, figurile de stil ale unei opere date. Considerînd categoriile de stil echivalente categoriilor lingvistice, Tudor Vianu admitea, implicit, ideea de straturi ale expresiei, ca și necesitatea de a găsi, în ceea ce el numea convergența observațiilor, organizarea similară a straturilor, profilul operei. Aceste aspecte ale metodei sale concrete de lucru constituie, credem noi, clarificarea *lingvistică* a concepției stilistice pe care Vianu o făurise *estetic*, cum am văzut, în faza precedentă. Apropierea de structuralism se oprește însă aici, deoarece, pe de o parte, straturile operei nu sînt analizate prin detectarea relațiilor dintre termeni, ci prin simpla enumerare a acestora, iar pe de altă parte, stratul semantic nu este exploatat complet, ci numai în zona lui lexicală, sau a tipurilor de metaforă, narațiune, descriere, portret, nu și a compoziției, a arhitectonicii operei. Studiul despre Odobescu, cel mai complet din acest punct de vedere, urmărește digresiunea, umorul, peisajul etc., în *Pseudo-cynegeticos*, adesea în istoria evoluției în proza română, nu și al încadrării lor într-o structură compozițională, într-o schemă funcțională unică, a falsului tratat despre vînătoare. Este semnificativ că problema însăși a contextului a fost studiată cu atenție de către Vianu *(Contexte legate și nelegate)* din punctul de vedere al articulațiilor lui, hipotactice sau paratactice, fără a se ataca însă problema compoziției contextului, a structurii lui, aceeași în toate straturile, de la sonor la compozițional. Încă o dovadă a distanței minime care separă stilistica lui Vianu de cea propriu-zis structurală. Fără a supralicita „modernitatea" stilisticii lui Vianu, trebuie afirmat însă caracterul ei deschis, adică împingerea metodei de lucru (cum constatasem mai sus în legătură cu principiile ei teoretice), printr-un efort conștient și sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, pînă în acel punct în care încadrarea ei în „structuralism" s-ar

fi făcut „de la sine", printr-un proces firesc de evoluție internă. Stilistica lui Tudor Vianu nu poate fi asimilată poeticii structurale, dar se află atît de aproape de ea, încît continuitatea lor se impune ca evidentă.

Spiritul de sinteză și măsură clasică al lui Vianu a sesizat însă unele exagerări ale poeticii mai noi, semnalîndu-le nu fără a le studia îndelung. În *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian* se recenzează critic lucrările de statistică în vocabular ale lui P. Guiraud, arătîndu-se viciul fundamental al metodei, numărarea ca unități egale a tuturor cuvintelor dintr-un text, deși acestea primesc ponderi diferite, și apoi, considerarea sensurilor denotative, de dicționar, ale cuvintelor, în afara nuanțelor multiple pe care ele le pot primi în context (sensuri conotative). Se poate răspunde acestei obiecții desigur, prin constatarea statistică obișnuită, că, la un mare număr de ocurențe (cuvinte-apariții în text), erorile semnalate devin neglijabile, totuși obiecția lui Vianu rămîne valabilă și studiile mai recente de statistică poetică, chiar la noi în țară, au încercat o corectare a metodei, prin mijloacele studierii în sintagme a termenilor, sau cu ajutorul semanticii transformaționale. Interesant este însă că Vianu aplică uneori spontan statistica unor elemente în textele unui scriitor, simțind nevoia unui criteriu cantitativ de apreciere, dar fără convingerea obligativității ei absolute, ca în lingvistica mai nouă. Iată ce notează în legătură cu *Epitetul eminescian*, după un sumar calcul statistic: „Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decît statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu tema asemănătoare în prima și în cea de-a doua fază studiată aci".

Cercetarea stilului deschidea faza următoare a stilisticii lui Vianu, cea a lucrărilor sistematice, de analiză concretă a operei marilor scriitori, de dirijare a lucrărilor colective: *Dicționarul limbii poetice al lui Eminescu, Contribuții la istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea* (Buc., vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962), întemeierea și conducerea, un timp, a Cercului de poetică al Academiei Române (unde a și ținut comunicarea despre *Refrenul poetic*) și, mai ales, entuziasta îndrumare a mai multor serii de tineri stilisticieni dintre care unii, astăzi, au devenit cercetători consacrați, într-o adevărată școală de stilistică românească (în mare parte creată și condusă de Tudor Vianu).

În ce privește studiile cu caracter aplicat, putem remarca faptul că Vianu a abordat aproape toate tipurile posibile de stilistică. Simpla parcurgere a sumarului acestei ediții o dovedește cu prisosință. De aceea, mă mărginesc la cîteva observații generale. Stilistica limbii comune cuprinde lucrări de sinteză mai ales despre secolul al XIX-lea, care rămîn esențiale pentru oricine studiază un anumit scriitor din această epocă. Dacă în ceea ce privește lexicul și morfologia există și alte lucrări de specialitate, în ceea ce privește însă evoluția unor forme literare, ca narațiunea, peisajul, portretul, dialogul etc., studiul *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române* este singurul scris la noi care reușește sesizarea complexității și rafinamentului crescînd al artei scriitorilor români, prin studierea obiectivă a unor fapte de expresie. Grupajul de articole referitoare la valorile stilistice ale unor timpuri verbale, studiază, mai aproape de linia Bally-Iordan, latențele expresive ale cuvintelor. Tot un caracter de sinteză au studiile privitoare la stilistica formelor poetice (metaforă, simbol, refren), care înseamnă explorarea latențelor lor (exact ca în cazul formelor verbale), dar și a funcțiilor estetice, psihologice, etnografice. În studiile de acest tip întîlnim îmbinarea cea mai înaltă a lingvisticii cu estetica, în sensul de transcriere a unor meditații asupra structurii complexe a spiritului uman, excursiuni în zonele cele mai neașteptate ale culturii umane, paginile unui eseist cu voluptăți de erudiție impenitentă.

Dar zona de rezistență a studiilor de stilistică ale lui Vianu o constituie, fără îndoială, cele dedicate unor autori individuali, prilej de verificare a validității metodei. Vianu a abordat, în această direcție, studiul monografic (Bălcescu, Odobescu, Caragiale, Bogza, Rebelais), sau, tot monografic, prin exhaustivitatea lui, al epitetului la Eminescu, analiza unor motive lirice (Eminescu) sau procedee (Bălcescu, Arghezi, Tolstoi). Desigur, gradul de „penetrabilitate" al acestor studii în adîncul secret al operei, variază. Mi se pare însă evidentă, mai întîi, conducerea

impecabilă a analizei, știința demonstrației, calmă, egală cu sine, cu un soi de răceală impersonală a probelor, preferate fățiș convingerii prin fulguranța metaforei critice. Apoi, rezultatele în sine sînt cu totul remarcabile, tocmai prin vigoarea și măsura metodei. Se cunoștea, desigur, limbajul savant al lui Odobescu, construcția erudit ironică a lui *Pseudo-cynegeticos*, evocarea cam arheologică a scenelor istorice, umorul etc., dar aceste afirmații generale, evidente nu numai istoricului literar, ci și cititorului cult obișnuit, rămîneau oarecum fără legătură cu textul lui Odobescu și arta sa era considerată mai mult o emanație a personalității omului, decît un moment bine stabilit în evoluția capacităților artistice ale prozatorilor veacului trecut. Tocmai în această privință, precizia și obiectivitatea afirmațiilor, introdusă de Vianu, este salutară și utilă. A discuta despre rentabilitatea și originalitatea unor întreprinderi critice numai în sensul caracterului ei totalmente inedit, mi se pare o eroare de evaluare. Un act critic nu este util numai prin sporul său absolut de cunoștințe, relativ dificil într-o cultură cu oarecare tradiție în istoria literară, ci și prin autoritatea lui, prin puterea cu care se impune cititorului, prin durabilitatea și evidența afirmațiilor, care devin treptat o dată în exegeza scriitorului respectiv. Or, în acest sens, *Arta prozatorilor români, Epitetul eminescian, Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu, Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu* au devenit clasice în același sens în care sînt *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu sau lucrările lui D. Popovici despre Heliade Rădulescu. Chiar dacă documentele și punctele de vedere se înmulțesc, opiniile acestor cercetători trebuie consultate și orice opinie nouă se delimitează numai în funcție de ele. Critica lui Călinescu convinge prin strălucire și îndrăzneală, critica „stilistică" a lui Vianu convinge prin soliditatea armăturii, convergența observațiilor, prin capacitatea de a interpreta artistic orice detaliu verbal aparent anodin, chiar dacă portretul care rezultă conține culori obișnuite, nu tonuri violente, neprevăzute. Ciudat este că tehnica obișnuită de lucru a lui Vianu este tot utilizarea citatului, ca și la Călinescu, dar nu pentru a ilustra o afirmație și a considera, astfel, inutilă

demonstrarea ulterioară a justeței ei, ci, dimpotrivă, pentru a oferi cititorului o „mostră" și a o analiza, apoi, după toate regulile analizei de text. Călinescu oferă valori apriorice, sperînd că se impun de la sine, Vianu oferă parcă „obiecte" și, numai după o atentă examinare, conchide valoarea lor. De aceea, demonstrația sa înaintează cu prudență, dar cu atît mai convingător, de la un text la altul, găsind întotdeauna nu numai citatul cel mai semnificativ, ci și trăsătura lui cea mai expresivă, și, ca atare, cea mai susceptibilă (aici mi se pare a găsi influența profundă, permanentă, deși difuză, a metodei spitzeriene) de-a fi generalizată asupra întregii opere a unui scriitor, sau chiar asupra unei epoci (cf. și citatul de mai sus, din *Epitetul eminescian*, cu preferințe pentru analiza unor texte similare tematic, în locul statisticii seci).

Dar, la o cercetare mai atentă, chiar observațiile inedite „propriu-zise" apar cu ușurință, neașteptată din cauza modestiei cu care sînt inserate în corpul masiv și uneori cenușiu al studiului ca întreg: observarea calității „juvenile" a universului eminescian; „exuberanța" stilistică a lui Arghezi, „grefînd" la nesfîrșit metafore în lanț; frecvența epitetelor care exprimă vastitatea în spațiu a aceluiași univers eminescian, ca revers al „arhaicității" lui, a vastității în timp; arborescența frazei lui Odobescu, expresie a clasicismului și armoniei creației sale, dar și umorul și lexicul lui popular, ca expresie a unui scriitor de tip neașteptat „oral", care „se ascultă" cînd scrie; structura de „țesătură" a romanului *Anna Karenina*, adecvată necesității de a opune teze morale și sociale, ale crizei unei societăți, ca și ale crizei interioare a personajelor; caracterul „cult" al evocărilor peisagiste ale lui Bogza etc. și, mai presus de toate, stabilirea seriilor de prozatori români, adevărată culme a stilisticii lui Vianu și, poate, a întregii lui opere.

„Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui constituie un element însemnat al individualității creatorului. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus o contribuție importantă, dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte

figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief." Aceste rînduri, din prefața la *Arta prozatorilor români*, se verifică în subcapitolul dedicat lui Hogaș; cum demersul critic de aici se reîntîlnește în toată cartea, îl putem considera, fără a greși, tipic pentru metoda lui T. Vianu. După o distincție teoretică între ironiști și umoriști, categorii reprezentate prin Caragiale și Creangă, T. Vianu îl definește pe Hogaș drept „un Creangă trecut prin cultură" și enunță: „întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaș se desface din unghiul acestei atitudini" și „călătorul Hogaș este un clasicist, un academizant". Urmează apoi argumente în favoarea acestei teze generale, mai întîi reminiscența clasică, apoi epitetul general, alegoria, hiperbola etc., fiecare argument întovărășit de un citat, sau mai multe, corespunzătoare. De exemplu: „Stilistul clasic cunoaște apoi comparația homerică, dezvoltată: hribii pe care îi mănîncă în tovărășia părintelui Ghermănuță sînt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încît ei îi fac scriitorului impresia «unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb; și, după cum lîna oilor se acață, în treacăt, de curnuții și scaii pîrloagelor, tot așa se acățaseră cărbunii stînși ai focului de spetele hribilor mei»".

Textul lui Vianu este construit deci ca un fel de silogism la care demonstrația, pentru fiecare teză (compoziție) enunțată, este înlocuită de un citat. Caracterului deductiv al textului îi corespunde un caracter inductiv al producerii textului: evident, interpretarea concretă a operei lui Hogaș a pornit de la citat, spre a ajunge la tezele respective.

Este clar că acest demers este cel spitzerian, faimosul „cerc filologic" (de la detaliu la teză generală și înapoi la alte detalii) al stilisticianului german. Privit mai de sus, demersul stilistic de acest tip nu se deosebește însă fundamental de demersul critic obișnuit: autorul unei cronici literare, al unui eseu ori studiu „tradițional" se bazează, de asemeni, pe intuirea într-un detaliu a unei dominante estetice a operei în chestiune și, de asemenea,

el utilizează citatul semnificativ ca argument. Numai *obiectul* demersului diferă, așa cum Vianu însuși a remarcat: în loc de conținutul ideologic al operei, procedeele și formele ei artistice (chit că, prin acestea, tot la sensul ideologic al operei se ajunge!). Din perspectiva structurii logice a actului critic, demersul stilistic al lui Tudor Vianu pare, astăzi, mai puțin depărtat de cel tradițional, decît ni se spune în prefață la *Arta prozatorilor români* și în studiile teoretice ulterioare. Afirmațiile repetate ale lui Tudor Vianu că stilistica (sa!) este o încercare de sinteză între istoria și critica literară, pe de-o parte, și analiza lingvistică a operei, pe de altă parte, au părut adesea, în epocă, fie șocante, fie de oportunitate; dimpotrivă, astăzi, ele sînt teoretic perfect justificate și exacte.

Stilistica lui Tudor Vianu este deci, într-adevăr, un limbaj critic, în sensul că sintaxa logică a acestui limbaj este cea obișnuită a oricărui metadiscurs, a oricărei critici literare, și numai lexicul limbajului este special. Cu alte argumente decît criticul impresionist, Tudor Vianu utilizează aceeași argumentație: intuiția și cultura îl ajută să evalueze și să clasifice opera sau autorul studiat. Așa se explică, credem noi, perfecta integrare a stilisticii în opera generală a lui Tudor Vianu. Faptul că multe studii ale sale au un caracter sintetic atît de net încît editorul poate hotărî cu dificultate dacă ele aparțin „stilisticii" ori „istoriei literare", se datorește tocmai faptului că demersul critic al lui Tudor Vianu *nu* diferă fundamental în cele două sectoare ale operei sale. Exemplul utilizat de noi aparține *Artei prozatorilor români* și e drept că, în studiile sale ulterioare, Tudor Vianu a accentuat caracterul de analiză lingvistică exhaustivă a operei, dar, în ciuda acestor deosebiri, modul fundamental de abordare al lui Odobescu ori Eminescu, în acest volum și în studiile respective de mai tîrziu, nu ni se pare diferit. După părerea noastră, Tudor Vianu a creat în critica literară română un *limbaj critic personal,* care, prin coerența, consecvența și eficacitatea sa, este comparabil cu limbajele critice „consacrate" ale lui Lovinescu și Călinescu. Ceea ce nu micșorează cu nimic, evident, caracterul de știință autonomă a stilisticii lui T. Vianu.

Am discutat, la început, sursele şi modul de constituire al stilisticii lui T. Vianu. Cum am putea-o însă evalua pe aceasta în contextul evoluţiei stilisticii mondiale?

Dintre numeroasele încercări de clasificare a teoriilor stilistice, aş aminti două. Louis Milic [1] distinge dualismul retoric, care acceptă autonomia formelor de stil, de monismul psihologic, care identifică stilul cu omul, şi de monismul estetic, care identifică forma şi conţinutul. Donald Freeman [2] distinge conceptul de stil ca deviere de la normă, de conceptul de stil ca o convergenţă a unor caracteristici ale textului şi de conceptul de stil ca utilizare particulară a unei combinatorii generale. Din cele discutate pînă acum, credem că stilistica lui T. Vianu s-ar putea încadra mai curînd în tipul al doilea al ambelor clasificări, pentru că ea urmăreşte modul în care autorul se revelă pe sine în valorile stilistice ale operei şi modul în care acestea se organizează convergent. Asemenea încadrare a lui T. Vianu explică şi „absenţele" teoretice ale operei sale. Interesat de fenomenul stilistic individual, T. Vianu s-a preocupat mai puţin de stilurile limbii comune şi de normele ori codurile acesteia, în raport cu care indivizii ar putea fi evaluaţi mai bine. Mai mult însă, acest dezinteres a provocat, datorită enormei influenţe a lui Vianu, o anumită confuzie în strategia generală a stilisticii româneşti mai noi: majoritatea studiilor stilistice, mai ales pentru secolul al XIX-lea, observă cutare trăsătură stilistică la cutare autor fără să se întrebe dacă ea apare cumva şi la alt autor contemporan şi dacă ea aparţine sau nu, cutărui cod stilistic supraindividual. Mai departe, deşi *Arta prozatorilor români* ca şi alte studii, se ocupă de evoluţia unor *forme artistice*, acestea n-au fost organizate de Vianu în sisteme, ca tot atîtea gramatici ale posibilului, din care opţiunea individului ar actualiza formele semnificative pentru el. Aceste omisiuni, şi altele ce se pot eventual descoperi, nu îşi capătă sensul decît dacă le interpretăm ca semne ale unei filozofii a limbajului pe care stilistica lui Vianu o presupune. Cercetătorului trebuie să i se ceară, spunea Spitzer, „să lucreze de la suprafaţa operei la centrul ei de viaţă interioară" şi să grupeze detaliile operei pentru „a le integra într-un principiu creator care a fost poate prezent în sufletul artistului" [1]; de unde reconstituirea unei *mens Philippina* din opera lui Charle-Louis Philipe şi a unei *mens gallica*", care o reflectă pe prima. In ciuda diferenţelor adesea remarcate între Spitzer şi Vianu, aceste opinii sînt valabile şi pentru savantul român, în sensul că stilistica sa este de asemenea *psihologică*, concepînd opera ca o transparenţă prin care se poate zări personalitatea (sufletul etc.) autorului ei, scopul ultim al efortului de cercetare. In al doilea rînd, orice stilistică presupune o gramatică. R. Ohmann observa că „un stil este utilizarea particulară a limbii şi este greu de văzut cum poate fi înţeleasă utilizarea unui sistem dacă sistemul însuşi nu a fost mai întîi descris". [2] Vianu a fost întotdeauna interesat de limbaj ca expresivitate, dar aceasta din urmă poate fi înţeleasă numai ca un sistem de opţiuni în cadrul unei combinatorii, a unui sistem de reguli dat, fapt rămas neclarificat în teoria sa. Cu alte cuvinte, *stilistica lui T. Vianu este alimentată de psihologism şi de estetism, sprijinite pe o gramatică tradiţională.* Neajunsurile teoretice ale acestor trei demersuri sînt deci, inevitabil, şi neajunsurile stilisticii sale.

Caracterul psihologizant al stilisticii sale este tocmai factorul care explică poosibilitatea acesteia de-a deveni un limbaj critic, adică de a conduce argumentaţia tehnică spre o concluzie care este o judecată de valoare globală. Neraportate la „agent", cum spune Vianu, procedeele artistice studiate nu mai pot fi evaluate, ci doar descrise. Cercetătorul nu face atunci decît să constate un

---

[1] L. Milic, *Theories of style and their implications for the teaching of composition.* In *Contemporary Essays on Style*, Glen A. Love, M. Payne editors, Glenview, Scott, Foresman & Co., 1969, p. 17.

[2] D. Freeman, *Lingvistic approaches to literature*, în *Lingvistics and literary style*, D. Freeman editor, New York, Holt Rinehart and Winston, 1970, p. 4.

[1] *Lingvistics and literary style*, p. 29.

[2] R. Ohmann, *Generative Grammars and the Concept of Style*, în *Contemporary essays on style*, p. 135.

fenomen care este considerat a semnifica prin el însuși, nu prin raportare la altceva. Această „autonomie" a formelor, a obiectului de studiu, aparține celorlalte direcții amintite mai sus și avantajul acestei perspective este acela că ea permite „științifizarea" stilisticii, deschizînd-o spre semiotică și filozofia limbajului; o atare depășire a psihologismului este dealtfel azi generală în științele umane. Pentru T. Vianu și pentru întreaga direcție stilistică în care el este inclus, psihologismul și estetismul presupun o altă decizie epistemologică: semnificația unei forme se află nu în ea însăși ci în raportul ei cu agentul creator. Stilistica aceasta, să-i zicem tradițională, pune accentul pe pragmatica actului de comunicație (deci pe *utilizarea* formelor de către un agent), în timp ce stilistica mai nouă, să-i zicem poetica structurală și cea transformațională, pun accentul pe sintaxa actului de comunicație (organizarea, structura, generarea formelor). Dar, evident, aceasta din urmă nu poate deveni un limbaj critic, cel puțin în sensul în care sintagma „limbaj critic" este luată în mod obișnuit: ea nu mai conduce la evaluarea agentului producător; în schimb însă, conceptele științifice rămase vagi în stilistica tradițională pot fi acum mult clarificate.

În ultimă instanță, T Vianu poate fi și trebuie plasat în rîndul unor stilisticieni pentru care stilistica mai face parte integrantă dintr-un ansamblu de științe umane, *recte* filologice, încă netransformat de „revoluția structurală", dar clătinîndu-se deja sub primele puseuri. Analiza limbajului poetic s-a oprit, pentru aceștia, la nivelul atins în perioada interbelică de școala franceză sub numele de *explication de texte* și de cea anglo-americană sub numele de *close reading*, adică analiza textului însuși, bazată pe o gramatică tradițională și integrată apoi unei perspective istorice și critice cuprinzătoare. *New-criticism*-ul a impus această metodă în S.U.A., *practical criticism* în Anglia; stilisticieni ca Dámaso Alonso, Hatzfeld, Terracini, Marouzeau, Bally etc., în țările latine. Nu voi cita pe R. Wellek, foarte cunoscut în acest sens, ci pe Roger Fowler, pentru care cercetarea cuprinde obligatoriu trei demersuri succesive: descriptiv (lingvistic), stilistic (relevanța unor procedee în diferite contexte comparative),

critic. (evaluare). „Analiza verbală, deși vitală, este numai o parte a criticii... Într-o critică evaluativă și interpretativă, analiza verbală are un rol fundamental totuși, dacă acceptăm faptul că semnificația totală a unui text înseamnă ceva mai mult decît suma sensurilor sale formale și referențiale și, poate, în ultimă instanță este inanalizabilă cu mijloace obiective, critica trebuie să utilizeze toate ajutoarele care i se oferă: analiza verbală este numai cel mai important printre multe altele." [1]

Semnificativ este că mai mulți membri ai acestei orientări în stilistică s-au apropiat într-un fel sau altul de un demers structural (Mukařovský, D. Alonso, Ullmann etc.); la fel, cum am văzut, Tudor Vianu. Locul savantului român s-ar afla astfel, în concluzie, pe ultima treaptă a unui fenomen științific european: stilistica interbelică, intrată, în preajma și după cel de-al doilea război mondial, într-o fază de transformare care avea să ducă, în anii '50 și '60, la topirea demersului ei „propriu-zis" și la generalizarea demersului poeticii moderne.

Și care este, atunci, locul stilisticii lui Tudor Vianu în critica și, mai mult, în cultura română?

În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu a inserat pe Titu Maiorescu, Odobescu sau I. Petrovici, în capitole, respectiv serii și familii, diferite, dar ei pot intra și într-o aceeași filiație, a eruditului de formulă clasică, olimpian contemplator al lumii care se agită inutil în jur, opunînd haosului, real sau aparent, ordinea clară a spiritului, raționalist de o încredere parcă naivă în posibilitățile omului, de fapt menținînd intangibil un ideal de perfecțiune prin gestul mereu reluat al ameliorării, un scriitor vibrînd poate mai mult la foșnetul paginii manuscrisului rar, decît la evenimentul real evocat acolo, omul sensibil, delicat, rezervat, cu o distincție secretă, puțin trist prin relativismul numeroaselor experiențe de cultură, dar savant laborios, cu o pasiune mereu tînără a detaliului ca și a sintezei, a descoperirii, a construcției. Încercasem să evoc tipul Odobescu-Maiorescu-Petrovici. Nu l-am descris însă mai

[1] R. Fowler, *Linguistics, stylistics, criticism* în *Contemporary essays on style*, p. 174.

curînd pe Tudor Vianu? Profesorului Tudor Vianu îi plăcea să se considere ultimul savant enciclopedic, renascentist în fervoarea și proiectele sale de muncă, ușor alarmat de specializarea extremă a timpurilor moderne. Dar poate el a fost, mai curînd, un umanist introducînd precizia scientistă în lucrările sale, nu ca o concesie invaziei tehnice, ci ca un sacrificiu în fața zeului antic al Ordinii și Rigorii spiritului uman...

SORIN ALEXANDRESCU

INDICE DE NUME *

A

* Alcătuit de Nadia Lovinescu.

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

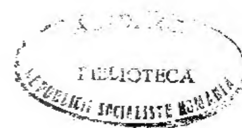
S

Ş

T

CUPRINS

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI


BIBLIOTECA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar 24 IV 1975. Tiraj 3360 ex. Broşate 2795 ex. Legate 1/1 565 ex. Coli ed. 37,06. Coli tipar 43,25



Tiparul executat sub comanda
nr. 811 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România